Vom Werden deutscher Filmkunst

DER STUMME FILM

Vom Werden deutscher Filmkunst

1. Teil:
Der stumme Film

von

Dr. Oskar Kalbus

Das Werk ist herausgegeben vom Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld
Copyright by Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld · Printed in Germany

Das Photomaterial dieses Buches wurde von dem Verfasser in enger Zusammenarbeit mit dem Verlag „Roß" und dem Archiv der Universum-Film A.-G. (Ufa), Berlin, zusammengestellt. Soweit Photos aus der ersten Entstehungszeit nicht mehr zu beschaffen waren, wurden diese Filme im Text des Buches behandelt und gewürdigt.

Einleitung

Dieses Bilderbuch über den stummen Film soll in den Mußestunden in die Hand genommen und mit jenem leisen Lächeln betrachtet werden, mit dem wir im Vollgefühl unserer Fortschrittlichkeit und mit einem gewissen zärtlichen Rest von Liebe das alte Photographienalbum aus der Schublade hervorholen, um mit Familienbildern und trauten Erinnerungen in die Vergangenheit zurückzuwandern. Dieses Bilderbuch soll am winterlichen Kamin oder in der Laube von Jasmin betrachtet und gelesen werden, nicht aber etwa im Alltagskampf um den Film als Kunstprodukt oder Wirtschaftsfaktor. Dieses Bilderbuch soll möglichst nur Freude und Bewunderung bereiten darüber, welch beachtenswerte Ansätze zu einer stileigenen Filmkunst doch schon zu jener Zeit geleistet wurden, als die Leinwand noch keinen Ton von sich gab.

Es sind von 1910 an bis heute viele Bücher über Ethik, Ästhetik, Wissenschaft, Soziologie, Technik, Dramaturgie und Schauspielkunst im Film geschrieben worden, noch niemals aber wurden die Meilensteine stummer Filmkunst chronologisch aufgebaut zu einem historischen Rückblick auf das allmähliche Werden deutschen Filmschaffens von seinen Uranfängen an bis zum ersten Tonfilm. Diese Lücke in der Filmfachliteratur soll mit diesem Bilderbuch ausgefüllt werden, das dadurch vielleicht sogar eine gewisse kulturhistorische Bedeutung erhalten kann.

Wie groß dieses Bedürfnis nach einem historischen Rückblick gerade in unseren Tagen ist, geht klar und deutlich aus den Richtlinien für das vom Reichsminister Dr. Goebbels angeregte und im Februar 1935 eröffnete Reichsfilmarchiv hervor. Für dieses Reichsfilmarchiv werden zur Zeit wertvolle Negative, Positive, Photos und Reklamestücke von alten und ältesten Stummfilmen aus den Kellern und Böden der Filmfabriken zusammengesucht zur „gegenseitigen Auseinandersetzung zwischen den am deutschen Film Schaffenden, um das Filmwerk von heute zum Filmkunstwerk von morgen zu erheben. An Hand von alten und neuen, inländischen und ausländischen, guten und schlechten, zugelassenen und verbotenen Filmen soll im Rahmen des Reichsfilmarchivs diejenige sachliche, rückhaltlose, offene gegenseitige Kritik des berufsständischen Lebens einsetzen in voller Gedankenfreiheit, die allein die Grundlage allen künstlerischen Schaffens sein kann" (Reichsfilmkammerpräsident Dr. Scheuermann).

Diese hochwichtige Aufgabe konnte diesem bescheidenen Bilderbuch natürlich nicht zufallen. Das ist auch der Grund dafür, daß ich grundsätzlich darauf verzichtet habe, mich mit dem stummen Film kritisch auseinanderzusetzen etwa von der Warte der Filmeinteilung aus, die der Reichsminister Dr. Goebbels in seiner Rede zur Eröffnung des Reichsfilmarchivs gemacht hat: „Die Mängel, die der Filmproduktion bei Beginn der Machtübernahme besonders anhafteten, waren: der Konjunkturfilm, gegen den man sich schließlich nicht anders als durch Verbote helfen konnte: der Serienfilm, der in einer Vielzahl nach dem Schema eines erfolgreichen Films gedreht wurde und dessen künstlerische Höhe vollständig verwässerte; der Film ohne Lebenshintergrund, in dem ein Leben dargestellt wurde, das es in Wirklichkeit gar nicht gab, der nicht aus künstlerischen, sondern nur aus geschäftlichen Rücksichten Illusionen vorzauberte; der Film, der unter der Maske einer witzigen und ironisch-satirischen Darstellung allgemeine Verblödung verzapft; und schließlich der Film, der nur auf billigste Effekte, auf bloße Mache ausging, der allein von den Gesichtspunkten der gefüllten Kassen aus gedreht wurde."

Ein solcher wertender historischer Rückblick mit Film- und Bildbelegen kann nur vom Reichsfilmarchiv erwartet und gegeben werden, die Untersuchung nämlich, wieweit die früheren Regierungen und vor allen Dingen die deutsche Filmindustrie vor dem 30. Januar 1933 versäumt haben, den deutschen Film künstlerisch und weltanschaulich auf einen festen geistigen Boden zu stellen, auf das höchste künstlerische Niveau zu bringen und damit eine souveräne Haltung gegenüber den modernen Zeitproblemen einzunehmen.

Diesem Bilderbuch über den stummen Film wird ein weiteres Werk über den Tonfilm folgen. In dem zweiten Band „Vom Werden deutscher Filmkunst" werden wir den Tonfilm in den letzten Jahren vor der Machtübernahme und den ersten Jahren des Dritten Reiches zu betrachten haben. Hier wird Gelegenheit gefunden und genommen werden, auf den großen und tiefen Umbruch hinzuweisen, der – wie auf allen Gebieten der Wirtschaft und Kultur – durch die nationalsozialistische Weltanschauung und Staatsführung auch im Filmschaffen zum Segen und Wohl des deutschen Menschen und des deutschen Wesens erfolgt ist.

Berlin, im März 1935.

Dr. Oskar Kalbus

I. Von der Geburt und den Kinderjahren des Films

Zauberei und Spielerei

Über technischen Spezialfragen und belanglosen Prioritätsstreiten hat man überall auf der Erde vergessen, daß das, was wir heute landläufig unter dem Begriff „Film" verstehen, letzten Endes weder Ausdruck menschlichen Spieldrangs noch Entwicklung der Technik, Kunstwerk oder Industriezweig allein ist, sondern vielmehr das Produkt dieser und vieler sonstiger, das Gesellschaftsleben bestimmender Kräfte und – die Erfüllung eines der ältesten Menschenträume!

Der Film ist nämlich so alt wie die Menschheit.

Nach den Forschungen des englischen Gelehrten Will Day ist es geschichtlich nachgewiesen, daß die Chinesen schon vor etwa 7000 Jahren die Kunst verstanden haben, Schattenbilder aus Büffelhaut geschnittener Figuren auf weißem Pergament erscheinen zu lassen, die allerlei Bewegungen ausführten.

Andere wissenschaftlich tiefgründige Filmhistoriker suchen die Urelemente der Kinematographie in den Höhlenbildern des Quartärzeitalters (älteste Steinzeit), etwa in den Tierfresken von Altamira, die oft mit einem prähistorischen Impressionismus verglichen worden sind, oder in den schwedischen Felsbildern der Bronzezeit, etwa 2. Jahrtausend v. Chr., die auf geradezu expressionistisch, oft sogar futuristisch anmutenden Grundlagen den Eindruck der Bewegtheit hervorrufen. Wenn diese Künstler vor vielleicht 20 Jahrtausenden ein Tier oder einen Menschen bildlich darstellen wollten, so haben sie ihre Kunstobjekte nicht nur einmal gezeichnet, sondern mehrere Male, beispielsweise ein Tier jedesmal anders, in einem anderen Bewegungsstadium, in einer anderen Phase, also etwa wie wir sie später bei den photographischen Reihenaufnahmen eines Demeny oder Marey wiederfinden.

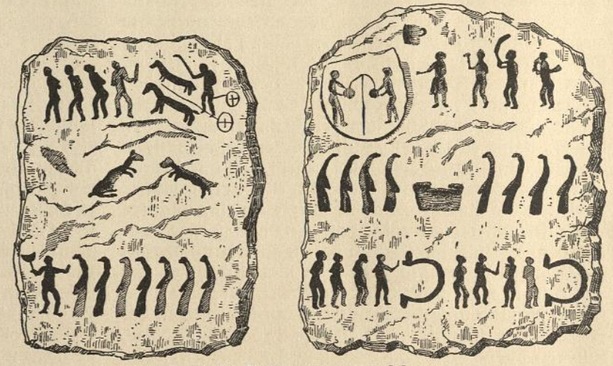
In den Steinplatten des Kivikmonumentes in Schonen ist eine Prozession dargestellt, bei der Menschen, Wagen, Tiere einander linear geordnet folgen, und durch dieses primitive Kompositionselement der linearen Wiederholung entsteht denn auch nicht nur der Eindruck der Zusammengehörigkeit, sondern tatsächlich auch der der Bewegung. Ähnliche Eindrücke gewinnt man bei vielen Reliefs Alt-Ägyptens (3 Jahrtausende v. Chr.), der altindischen und der griechischen Kunst (wie etwa bei dem Parthenonfries mit seiner linearen Zeit-Raum-Komposition und ihrer hochentwickelten Rhythmik).

Ohne den vieltausendjährigen Wunschtraum der Menschheit, die Zeitkoordinate in der Fläche darstellen und Bewegungen auf rechteckiger Fläche wiedergeben zu können, wäre das, was dann viel später als Spielzeug, Zaubertrick oder Kuriosum in die Geschichte der Technik eintrat, in diesem Anfangszustand verblieben und hätte niemals als achte Großmacht die Erde erobert.

Später finden sich Aufzeichnungen des Titus Lucretius Carus, die in ihrer Art einzig sind und die geradezu als die Vorläufer der Entdeckung des stroboskopischen Prinzips bezeichnet werden können, das noch heute vielfach Anwendung findet, wenn es sich darum handelt, Bewegungsvorgänge zu studieren. Die fragliche Stelle lautet:

„Übrigens wundre dich nicht, daß Bilder sich scheinen zu regen, Regelmäßig auch die Arm' und die anderen Glieder zu werfen. Eines (der Bilder) verschwindet, ein andres in anderer Stellung Tritt an den Platz, und das erstere scheint die Gebärde zu wechseln, Denn, wie man wohl einsieht, vollzieht dies äußerst geschwind sich."

Daraus folgert Sachers: „Es scheint mir zweifellos, daß Titus Lucretius Carus, der von 99 bis 65 v. Chr. lebte, zum mindesten die Grundsätze der Wiedervereinigung von Reihenbildern kannte, wenn er nicht sogar einen



Steinplatten des Kivikmonumentes in Schonen

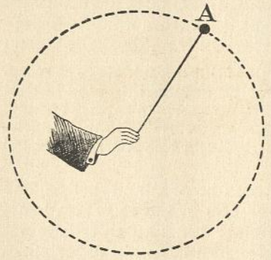
Apparat besaß, um diesen Versuch durchzuführen."

An diesen Apparat glaube ich nicht, weil einmal die Verse des Lucretius Carus sich nicht auf kinematische Dinge, sondern nur auf die Prüfung der Theorien über Träume und ihre Gestaltung durch die Aufeinanderfolge verschiedener ruhender Phantasiebilder beziehen, das andere Mal weil es unbegreiflich wäre, daß ein so unterhaltender Apparat nicht von der Renaissance wieder ausgegraben worden ist. Es wurden überhaupt erst nach dem Aufschwung der wissenschaftlichen Physik ganz allmählich psychologisch- und physiologisch-optische Studien gemacht, aus denen dann allmählich die klare Erkenntnis des stroboskopischen Effekts erwuchs.

Es liegt nahe, daß wir modernen Menschen von heute natürlich nur von der physikalischen Erkenntnis her an die Probleme des Urfilms herantreten:

Man stelle sich einmal vor, man habe zwei Zauberlaternen (Laterna magica) und arbeite mit diesen beiden Bildwerfern mit zwei Diapositiven. Das eine Diapositiv zeigt einen auf der Spitze stehenden Winkel, das andere eine senkrecht stehende Linie. Unsere beiden Laternen seien nun so aufgestellt, daß sie beide auf der Projektionsleinwand das gleiche Feld beleuchten, die proji-

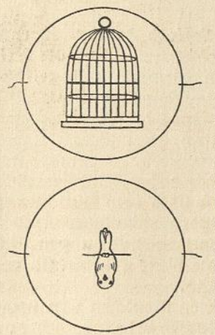
zierten Bilder sich also decken. Wenn man diese beiden Figuren, den Winkel und die gerade Linie, abwechselnd in angemessenen Zwischenräumen auf die gleiche Stelle projiziert, so wird man zum größten Erstaunen nicht mehr zwei Figuren, sondern nur noch eine einzige Figur, die sich in deutlicher Bewegung befindet, beobachten können: einen Winkel nämlich, der zu einer Linie zusammenklappt und wieder zum Winkel auseinanderfällt.

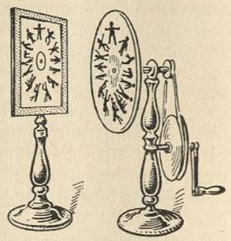


Das Experiment des Physikers d'Arcy

Der Mensch bringt bei diesem einfachen Experiment ein Bild mit dem anderen, folgenden, durch seine räumlichen Eigenschaften genügend ähnlichen Bild in logischen Zusammenhang.

Das angeführte ganz einfache Experiment zeigt also, daß bereits zwei an ein und derselben Stelle nacheinander auftauchende Bilder ausreichen, um in unserer Wahrnehmung als einziges, und zwar sich bewegendes Bild identifiziert zu werden. Man nennt diese Identifizierung in der physikalischen Wissenschaft den „stroboskopischen Effekt", und nur wo solche Identitätstäuschungen der Wahrnehmung vorliegen, kann von kinematographischen Erscheinungen die Rede sein. Der stroboskopische Effekt wird durch einen psychologischen Vorgang ausgelöst; ein physiologischer spielt für die Kinematographie aber auch eine wichtige Rolle. Die Kinematographie basiert nämlich ferner noch auf dem optischen Gesetz von der Nachwirkung des auf die Netzhaut des Auges treffenden Lichteindrucks, das will heißen: wird ein Bildeindruck, den unser Auge empfängt, plötzlich unterbrochen (etwa durch Schließen der Augen), so erlischt nicht auch gleichzeitig die Empfindung, sondern bleibt noch eine bestimmte Zeit bestehen, wenn auch dunkel und verschwommen. Man bezeichnet diese Erscheinung als Nachdauer der Empfindung oder kurz als Nachbildwirkung. Ich nenne ein paar ganz einfache Beispiele: wir alle haben gewiß schon einmal in einem Schaufenster gesehen, wie eine weiße runde Pappscheibe mit einem schmalen farbigen Sektor rotiert, und dabei den Eindruck gewonnen, als ob die sich drehende Scheibe vollkommen farbig ist. Dieses physikalische Phänomen hat schon Ptolemäus in seinem Werke „Optik" um 150 n. Chr. beschrieben. Es muß geradezu unbegreiflich erscheinen, daß die Beobachtungen des ägyptischen Gelehrten gänzlich begraben und im folgenden einundeinhalb Jahrtausend auch nach keiner einzigen Richtung hin weiter ausgebaut worden sind, denn wirklich erst nach 1500 Jahren gewann der Physiker d'Arcy im Jahr 1654 dieselben Ergebnisse, als er im dunklen Raum ein Stückchen glühende Kohle an einem Draht im Kreise schwang. Er sah bei diesem Experiment nicht mehr das einzelne Stückchen Kohle als glühenden Punkt, sondern zuerst eine glühende gebogene Linie und bei immer schnelleren Drehungen schließlich einen glühenden, in sich geschlossenen Kreis. Der einfache Versuch lehrt also, daß das Nachbild des Objekts an einer bestimmten Stelle genau so lange bleibt, wie die glühende Kohle zu einer vollen Umdrehung gebraucht.

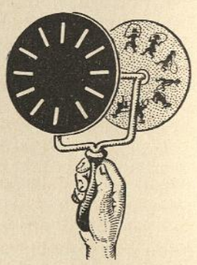

Thaumatrop oder Wunderscheibe. 1825


Das Lebensrad in der ursprünglichsten Form. 1829

Die Dauer kann man berechnen: die Netzhaut des Auges empfängt einen Lichteindruck, den das Auge nicht sofort verabschiedet, sondern eine zwanzigstel bis eine halbe Sekunde festhält. Infolgedessen vermengen sich die rasch hintereinander folgenden Eindrücke mit den Nachwirkungen und erwecken ein geschlossenes Bild der gesamten Eindrücke.

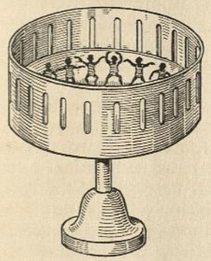
Professor Tindall hat nun experimentell festgestellt, daß die „Persistenz der Gesichtswahrnehmung" für den Durchschnittsmenschen etwa $^1/_{16}$ Sekunde währt. Darauf fußt das ganze Wesen der Kinematographie, die an 16 Bildern pro Sekunde als Norm festhält. Es kommt also auf weiter nichts an, als von einer Bewegung, die sich in einer Sekunde abspielt, 16 Bilder – entweder Zeichnungen oder Photographien – herzustellen und diese 16 Bilder in einer Sekunde dem Auge in irgendeiner Form wieder wahrnehmbar zu machen. Wer das kann, kann lebende Bilder herstellen und zeigen.

An lebenden Bildern hatte naturgemäß zuerst die Spielzeugindustrie Interesse. Nachdem der englische Astronom Herschel mit einer rotierenden Geldmünze gespielt und dabei beobachtet hatte, daß er von der als Kreisel sich drehenden Münze stets beide Seiten zu gleicher Zeit sah, konstruierten in der bekannten Duplizität der Ereignisse im Jahre 1825 Dr. Paris und Dr. Fitton das Thaumatrop oder die Wunderscheibe. Die Wunderscheibe besteht aus einer Pappscheibe, die auf jeder Seite ein Bild aufweist, z. B. einen Vogel auf der einen Seite, einen leeren Käfig auf der anderen, oder einen Soldaten auf der Vorderseite und ein leeres Schilderhaus auf der Rückseite. Wird eine solche Scheibe an zwei Fäden rasch gedreht, so verschmelzen die Bilder zu einem einzigen Eindruck: der Vogel sitzt im Käfig, der Soldat steht im Schilderhaus.

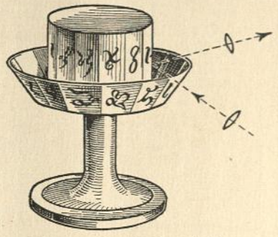

Das Stroboskop, eine verbesserte Form des Lebensrades. 1829

Die Wunderscheibe zeigte allerdings nur ein stehendes Bild und noch nicht das Merkmal der Bewegung. Einige Jahre später tauchten Apparate auf, die den Eindruck der Bewegung hervorriefen und die alle unter dem Namen „Lebensrad" zusammengefaßt werden können. Der belgische Physiker Plateau nannte seine Erfindung Phänakistoskop (1829), der Österreicher Stampfer konstruierte 1829 das Stroboskop, und Horner brachte 1833 oder 1834 das Zoetrop oder Dädaleum heraus.

Die am meisten verbreitete Form des Lebensrades ist die 1833 von Horner erfundene Wundertrommel. Die Bilder sitzen hier in einem mit Schlitzen versehenen Hohlzylinder, der um eine senkrechte Achse gedreht wird. Ein Blick durch die Schlitze zeigt auch hier das bewegte Bild. Diese Wundertrommeln verschiedenster Konstruktion haben eine weite Verbreitung gefunden und sind wohl auch jetzt noch ein beliebtes Spielzeug.


Die Wundertrommel. 1833

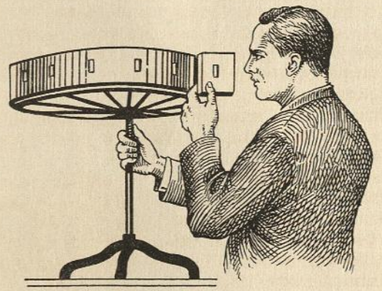
Der deutsche Erfinder Anschütz vervollkommnete schließlich die Wundertrommel zu einem Schnellseher oder Tachyskop, bei dem die Bildstreifen selbst mit Schlitzen versehen waren und den Mantel der Trommel bildeten. Im Jahre 1872 tauchte das von Reynaud erfundene Praxinoskop auf, eine Verbindung der Wundertrommel mit dem Lebensrad. Bei diesem Apparat fällt der Blick durch eine Spalte fort, denn die Bilder werden im Spiegel betrachtet, wobei jedes Phasenbild seinen eigenen Spiegel hat. Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch, daß im Jahre 1866 der Taschenkinematograph aufkam, ein Büchelchen aus gedruckten Bildern, die durch Abknipsen mit dem Daumen oder einem Metallplättchen zum gleichmäßigen Abblättern gebracht wurden. Ein wesentlich vervollkommneter Taschenkinematograph ist das Mutoskop, das lange noch in Passagen, Bahnhöfen usw. als Schauapparat stand und für 10 Pfennig „pikante Szenen" zeigte.

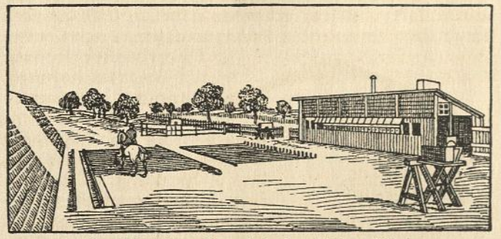

Das Praxinoskop. 1872

Wundertrommel und wie sie alle heißen, verwendeten als Bildmaterial ausschließlich gezeichnete oder gemalte Bilder oder, wie in einer französischen Wundertrommel, plastische Modelle, z. B. von einer fliegenden Taube. Mit diesen gezeichneten, gemalten oder plastischen Phasenbildern konnten naturgemäß nur ziemlich primitive, also wenig lebenswahre Wirkungen erzielt werden.

Ausbaufähig und wertvoll konnten alle diese kinematographischen Primitivitäten erst durch Hinzuziehung des photographischen Prinzips werden. Tatsächlich versuchte man schon in den fünfziger Jahren, Phasenbilder auf dem Wege der Zeitaufnahme zu photographieren. Wirklich interessant wird die Entwicklung aber erst seit der Erfindung der Momentphotographie, und man kann hierbei ganz deutlich drei Meilensteine erkennen, bei denen man in einer geschichtlichen Betrachtung der Kinematographie haltmachen muß.

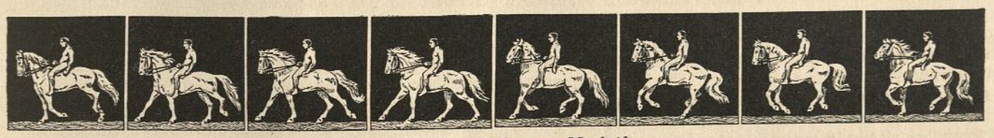
In den siebziger Jahren verwendete der in Kalifornien lebende englische Tierzüchter und Amateurphotograph Muybridge 24–30 photographische Kameras, um die Bewegungen eines Pferdes in Silhouetten hintereinander festzuhalten. Muybridge baute in einem zu diesem Zweck errichteten Gebäude bis gegen 30 Kameras in einer Reihe nebeneinander auf und spannte quer über die Laufbahn des Pferdes 30 dünne Schnüre, die bei Berührung


Schnellseher oder Tachyskop von Ottomar Anschütz


Der Muybridge-Versuch in den siebziger Jahren

Wenn ich im Rahmen einer Geschichte der Kinematographie bereits von dem Mutoskop berichtet habe, so bin ich unwillkürlich in die wichtigste Etappe der gesamten Entwicklung der Kinematographie hineingeraten. Alle die kleinen Spielzeuge, wie Thaumatrop, Lebensrad,

oder beim Zerreißen die Verschlußklappen der Kameras nacheinander auslösen und dadurch Momentaufnahmen von einem galoppierenden Pferde veranlassen sollten. Muybridge ließ ein Pferd über die Bahn galoppieren, wodurch ein Photoapparat nach dem anderen in Tätigkeit gesetzt wurde. Das Pferd selbst löste also die Verschlüsse nacheinander aus, so daß eine Serie von 24 photographischen Momentaufnahmen in Zwischenräumen von


Die erste Reihenaufnahme von Muybridge

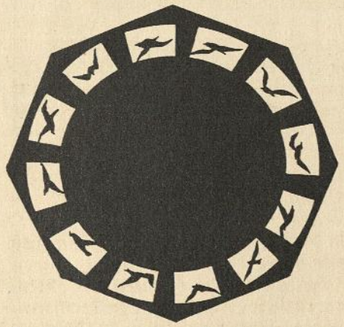
1/25 Sekunde hergestellt wurde. Besonderes Aufsehen erregte damals Muybridges Bewegungsstudie des seinerzeit berühmten Rennpferdes „Sallie Gardner" im Galopp, mit der klar und deutlich bewiesen werden konnte, daß ein galoppierendes Pferd wirklich in bestimmten Augenblicken frei in der Luft schwebt.

Wohlverstanden, es handelt sich hier nur um photographische Aufnahmen auf Platten, deren Bilder nicht etwa vorgeführt, sondern zunächst nur in der Hand studiert werden konnten. Man faßt solche Aufnahmen unter dem Begriff Serien- oder Reihenaufnahmen zusammen. Die Vereinigung und Projektion dieser Bilderreihen fand erst einige Jahre später statt, wie später auch die Muybridgeschen Aufnahmen mit großer Reklame durch ganz Europa wanderten und in allen Großstädten vorgeführt wurden.

Die photographische Flinte von Marey

In der „Urania" zu Berlin sahen im Jahre 1891 voller Begeisterung die Muybridgeschen Aufnahmen: Moltke, Menzel, Knaus, Begas, Helmholtz, Siemens.

Die auf Muybridges Experiment folgenden 20 Jahre kamen über Reihenaufnahmen nicht hinaus, wenn auch mannigfaltige andere Methoden ausgebaut wurden. Besonders weit brachte es auf diesem Gebiete der Vater der wissenschaftlichen Kinematographie, der französische Gelehrte Marey. Marey erkannte nämlich, daß die von Muybridge hergestellten Reihenaufnahmen noch einen großen Fehler hatten: es konnten nur in seitlicher Bewegung befindliche Menschen, Tiere oder Gegenstände aufgenommen werden, und außerdem war die Anzahl der Aufnahmen recht beschränkt. Auch enthielt das lebende Bild bei Muybridge etwas Unnatürliches, weil doch die Aufnahmekamera gewissermaßen mit dem Objekt gewandert war. Das Objekt bewegte sich also räumlich gar nicht von der Stelle. Erst Marey gelang es, diese Grundfehler zu beseitigen. Zwischen 1876 und 1882 liegen die wichtigsten Arbeiten des französischen Physiologen, die schließlich mit der Konstruktion der photographischen Flinte einen gewissen Höhepunkt erreichten. Marey widmete seine Studien vornehmlich der Bewegungsanalyse von Menschen und Tieren im Gehen, Laufen, Springen, Fallen usw. und machte zu diesem Zweck die verschiedensten Reihenaufnahmen, interessierte sich aber ganz besonders für die Einzelheiten des Vogelfluges. Da er einen fliegenden Vogel mit der schweren photographischen Kamera nicht verfolgen und auch die Methode von Muybridge aus leicht erklärlichen Gründen hierbei nicht anwenden konnte, baute Marey eine sogenannte photographische Flinte mit einer kleinen photographischen Platte, auf der er 12 Bildchen von etwa einem Zentimeter Höhe unterbrachte. In die Laufmündung der photographischen Flinte vorne steckte er ein Objektiv mit ziemlich langer Brennweite. Das Abfeuern der Flinte (Uhrwerk) verursachte die ruckweise Umdrehung dieser photographischen Platte innerhalb einer Sekunde, wobei 12 Bilder in der Sekunde entstanden.



Eine Serienaufnahme vom Vogelflug mit der photographischen Flinte von Marey

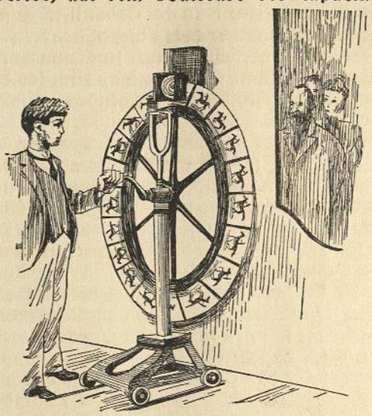
Das Arbeiten mit dieser Flinte stellte aber trotz des erheblichen Fortschritts ein umständliches und wenig befriedigendes Verfahren dar, besonders deswegen, weil die Bilderzahl auch hier noch recht beschränkt blieb. Aber Marey gelang es, auch diese Mängel zu beseitigen. Er verwendete zur Aufnahme schließlich lange, biegsame Bänder aus Papier mit lichtempfindlicher Schicht an Stelle der photographischen Glasplatten. So entstand ein brauchbarer kinematographischer Filmapparat im Jahre 1888, der im Deutschen Museum zu München ausgestellt ist und dort mit gebührender Ehrfurcht betrachtet werden muß, denn er enthält schon die wesentlichsten Teile der modernen Filmaufnahmekamera: die Schlitzscheibe, die Handkurbel und das Filmband. Damit stehen wir an der Schwelle der modernen Kinematographie.

Aus den bisherigen Ausführungen könnte man leicht den Eindruck gewinnen, als ob nur im Auslande an der Entwicklung des lebenden Bildes bis zum heutigen Film gearbeitet worden ist. Auch in Deutschland ist man nicht untätig gewesen. Der erste Deutsche, der geradezu vollendete Reihenbilder geschaffen hat, ist Ottomar Anschütz. Er baute 1885 in ähnlicher Weise wie Muybridge eine Batterie von Kameras nebeneinander auf und benutzte vor allen Dingen schon damals Objektive von langer Brennweite, um aus großer Entfernung photographieren zu können, außerdem wandte er wohl als erster „Schlitzverschlüsse" mit elektrischer Auslösung an, die eine gute Ausnutzung des Lichtes und kurze Expositionszeiten gestatteten. Diese photographisch wertvollen Reihenaufnahmen führte Anschütz in dem von ihm erdachten „Elektrischen Schnellseher" vor, der aus einem etwa 1 1/2 Meter breiten Rade bestand, auf dessen Rand die einzelnen auf Glas oder Zelluloid kopierten Reihenbilder aufmontiert waren. Durch Drehung des Rades wurden die Reihenbilder in rascher

Ottomar Anschütz

Aufeinanderfolge hinter einem Fensterchen durch Geißlersche Röhren hell erleuchtet und dem Publikum gezeigt. Bis zum Jahre 1888 mußten bei den Reihenaufnahmen eines Muybridge, Marey und Anschütz nasse Kollodiumplatten, später die neu erfundenen Trockenplatten Verwendung finden. Diese Platten sind bekanntlich aus Glas gefertigt. Der Laie wird sich ohne weiteres vorstellen können, daß es nicht so leicht ist, in einer Sekunde 16 Glasplatten vor das Objektiv der Kamera zu bringen und dann wieder verschwinden zu lassen. Aus diesem Grunde mußte das Bestreben dahin gehen, die Verwendung der Photoplatte aus Glas aufzugeben und Besseres an ihre Stelle zu setzen. Da der Papierstreifen von Marey allzuoft riß, benutzten Friese-Green 1889 als erste das Zelluloid-Filmband zur Aufnahme und Wiedergabe. Der riesige Fortschritt liegt darin, daß das Zelluloid transparent und weit haltbarer ist als der lichtempfindliche Papierstreifen. Edison stanzte an den Rändern des Zelluloidbandes Löcher ein, um das Bildband notfalls durch Zahntrommeln fortbewegen zu können.

So nähern wir uns dem eigentlichen Geburtsjahre des Kinematographen: 1895. Am 13. Februar 1895 wurde den Brüdern Louis und Auguste Lumière für ihre Erfindung „Photographische Reihenaufnahmen auf Zelluloidstreifen" das Patent erteilt. Die Gebrüder Lumière kombinierten darauf in Lyon unter Ausnutzung aller bisherigen Erfindungen einen Apparat, der endlich eine wirkliche Benutzung in der Praxis ermöglichte und auch schnell beliebt und volkstümlich wurde. Am 22. März 1895 führten die Lumières ihren „Bioscope" der Société de l'Encouragement à l'Industrie, am 28. Dezember 1895 in dem Kellergeschoß des damaligen Grand-Café (jetzt Hotel Scribe) auf dem Boulevard des Capucines erstmalig gegen Entgelt regelmäßig öffentlich vor. Die verwendeten Bildstreifen weisen im Vergleich zu Edison Unterschiede und teilweise eine unabhängige Gestaltung auf. Der Siegeszug des Films und Kinos beginnt!



Der elektrische Schnellseher von Anschütz

Oskar Meßter, der Begründer der deutschen Kinotechnik und Filmfabrikation

Oskar Meßter

Im Jahre 1896 trat Oskar Meßter, der Vater der deutschen Kinotechnik, auf den Plan.

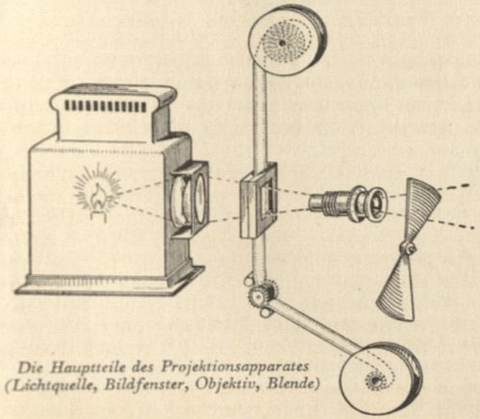
Anfang 1896 las Meßter in den Zeitungen, daß die Brüder Lumière in Paris große Erfolge mit ihren lebenden Photographien hatten, doch konnte Meßter über die Pariser Apparate nichts in Erfahrung bringen, weil die Erfinder alles in strengstes Geheimnis hüllten und erst recht nicht ihre Apparate aus der Hand gaben. Im Mai 1896 gab es in Berlin außer dem Lumièreschen Apparat noch zwei andere Kinoprojektoren (einen aus London, einen anderen aus Paris), die aber nicht recht funktionierten, und von Amerika, England und Frankreich her kamen nur spärliche Mitteilungen über das Wesen der „ruckweisen Fortbewegung des Filmbandes". Meßter mußte also selbst erfinden und hat dann auch wirklich der Kinematographenapparatur die Seele eingehaucht.

Bei den meisten Apparaten wird das Filmband durch den Apparat gezogen, von einer Trommel abgerollt, auf eine zweite aufgerollt. Das Band muß aber ruckweise transportiert werden, weil es doch im Bildfenster, und zwar 1/16 Sekunde, für die Projektion erhellt werden muß. Während dieser Beleuchtung oder besser für diese Durchleuchtung muß das Filmband 1/16 Sekunde stillstehen. Für diesen ruckweisen Filmbandtransport erfand Oskar Meßter die Malteserkreuzeinrichtung, die übrigens – allerdings in anderer Form – seit A. B. Browns Patent aus Amerika 1869, später von Anschütz' DRP. von 1894 zur Fortschaltung von lebenden Bildern bekannt war und deren Hauptbestandteil die Form des Ordensabzeichens der Malteser aufweist.

Die Malteserkreuzvorrichtung zum ruckweisen Filmbandtransport

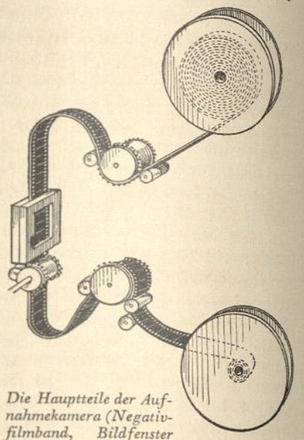
Nach der Erfindung des Malteserkreuzes baute Meßter im Jahre 1896 mehrere Projektionsapparate seines Systems und konnte sie auch nach dem Auslande verkaufen. Mit seinem Modell war ihm die erste Konstruktion gelungen, auf der sich eine fortlaufende Apparatefabrikation aufbauen konnte. Man darf daher wohl mit Recht den 3. Juni 1896 als den Geburtstag der deutschen Kinoindustrie bezeichnen, da an diesem Tage

Meßter den Verkauf seines ersten Projektors in sein Geschäftsbuch eintrug und mit diesem Datum die regelmäßige, gewerbsmäßige Herstellung und der handelsmäßige Vertrieb dieses neuen Artikels einsetzten.
Seit dem Sommer 1896 trug sich Oskar Meßter nach der gelungenen Konstruktion des Projektionsapparates mit dem Gedanken der Herstellung eines Aufnahmeapparates. Sein kluger Kopf sagte ihm, daß man auch für die Aufnahme perforierte Filmbänder verwenden müsse und daß die Benutzung eines Schaltmechanismus, wie er in seinem Projektionsapparat vorhanden war, auch für die Aufnahme zum Ziele führen müßte. Da aber perforierte Filmbänder in einer Breite von 35 Millimeter in Berlin nicht zu erhalten waren, entschloß sich Meßter, seine Vorversuche, die lediglich der Ausprobierung des Prinzips dienen sollten, kurzerhand mit unperforierten Filmbändern auszuführen.
Da Meßter sich aus dem Auslande keine Filmkamera beschaffen konnte, mußte ihm sein künstlich verdunkeltes Zimmer als Kamera dienen. Er befestigte auf einem schweren Bock das Getriebe seines Vorführungsapparates und rückte das Ganze dicht an das durch Bretter



Die Hauptteile des Projektionsapparates (Lichtquelle, Bildfenster, Objektiv, Blende)

verkleidete Fenster heran. In diesen Brettern befand sich eine Öffnung, die Aussicht auf die Gleise der Stadtbahn bot, eine zweite Öffnung mit einer roten Glasscheibe diente als Beobachtungsloch. So hat Meßter sein ganzes Zimmer als erste Aufnahmekamera benutzt. Beim Herannahen des Zuges begann Meßter, das eingesetzte Filmband durchzudrehen, eine ziemlich schwierige Arbeit, da ja sein Negativfilm noch keine Perforation aufwies.
Das so belichtete Filmband wurde dann von Oskar Meßter in einer Waschschüssel entwickelt, und das Resultat seiner Arbeit war eine für damalige Ansprüche sehr gut gelungene Filmaufnahme. Oskar Meßter war an diesem Tage Filmproduzent geworden.
Der gewerblich wirklich brauchbare kinematographische Aufnahmeapparat wurde also ohne ernsthafte Hilfsstellung des Auslandes in Berlin erfunden. Er ist im Prinzip nichts weiter als die Verbindung eines gewöhnlichen photographischen Apparates mit einer der obenerwähnten Konstruktionen zur ruckweisen Fortbewegung des Filmbandes. Damit ist der ganze technische Vorgang einer Filmaufnahme klargestellt.
Im November 1896 ging Meßter dann auch mit seinem selbstkonstruierten Aufnahmeapparat mutig an die gewerbsmäßige Herstellung von Kinofilmen heran und drehte als erste Filme die Berliner Westeisbahn und eine Berliner Straßenszene. Dann folgten 1897 teils aktuelle, teils Sportbilder. Ganz großen Erfolg erzielte Meßter mit einer Aufnahme Wilhelms II. in Stettin (1897). Ebenso begeistert war das Publikum von dem Film „In Friedrichsruh". In diesem Filmchen sieht man den Reichskanzler Bismarck mit seiner berühmten deutschen Dogge durch den Park von Friedrichsruh wandeln. Schon hier beginnt aber die Illusion, denn der Wandelnde war gar nicht Bismarck, sondern wurde von einem Ungenannten mit Bismarckmaske gemimt.



Die Hauptteile der Aufnahmekamera (Negativfilmband, Bildfenster zur Belichtung, Ab- und Aufrolltrommeln)

1897 erweiterte Meßter seinen Betrieb zu einer richtigen Filmfabrik mit einem kleinen Aufnahmeatelier, in dem die ersten Kunstlichtaufnahmen für die Filme „Vom Ernst zum Lachen", „Schnellmaler Clown Jigg" und „Im Atelier" gedreht wurden. Bald folgten Kostümfilme, z. B. „Friedrich der Große beim Flötenspiel" und „Napoleon übergibt Bismarck nach der Schlacht bei Sedan seinen Degen". Als Darsteller verpflichtete Meßter, soweit nicht die Familienmitglieder selbst auftreten mußten, die damals sehr populären Komiker Steidl, Otto Reutter und Henry Bender. Die Gage wurde gezahlt in einem guten Frühstück und gelegentlichen kleinen Geschenken, später gab es 20 Mark pro Aufnahmetag. Die deutsche Filmindustrie verläßt die Wiege zu den ersten Kinderschritten.

Giampietro filmte in den ersten Meßter-Filmen

Fritzi Massary, ein „Star" der ersten Meßter-Filmfabrik

Aus den Kinderjahren des Films

Oskar Meßter hat in allen seinen Erklärungen den Beginn seiner eigentlichen Erfindertätigkeit in das Jahr 1896 verlegt. Am 1. November 1895 aber haben schon die Brüder Max und Emil Skladanowsky im Berliner Wintergarten zum erstenmal ihren „Bioscop" gezeigt: hier wurden Variétészenen, die mit einer bereits 1892 selbstgebauten Kamera aufgenommen waren, mit eigenen Projektionsapparaten als lebende Bilder auf die Leinwand geworfen. Dabei waren Max Skladanowsky der Techniker, sein Bruder Emil der Schausteller, ein dritter Bruder Eugen der Mime. Diese erste öffentliche Filmvorführung in Berlin hat also zwei Monate vor der Vorführung der Gebrüder Lumière im Pariser Grand-Café stattgefunden. Ferner ist für die Erfindergeschichte der Kinematographie wichtig, und es kann nicht deutlich und oft genug betont werden, daß die Skladanowskys als ganz einfache Leute aus dem deutschen Volk auf eigene Faust eine Erfindung gemacht haben, die uneingeschränkte Achtung und Anerkennung verdient. Wie Carl Nießen kürzlich mit Recht schrieb, gehört an den Berliner Wintergarten sehr bald eine Tafel, die für alle Zeiten verkünden sollte: „Hier fanden am 1. November 1895 die ersten öffentlichen Filmvorführungen in Europa durch den selbständigen deutschen Erfinder Max Skladanowsky statt."

Max Skladanowsky, der erste deutsche Filmschausteller

Der Wintergartenprojektor von 1895 bestand aus zwei wechselweise arbeitenden Projektoren, auf deren Filmbänder die einzelnen Bewegungsphasen irgendeines Vorgangs verteilt waren. Während ein Filmbild projiziert wurde, rückte in dem abgedunkelten zweiten Projektor das nächste Filmbild nach. Die Skladanowskys entwickelten diesen nicht gerade sehr gut funktionierenden Doppelprojektor nicht weiter und fanden somit auch keinen Eingang in die Geschichte der Kinotechnik. Im August 1896 beendeten sie ihre Vorführungen mit ihrem 95er Apparat, da die primitiven Bilder allzuoft rissen und der Apparat so sehr zitterte, daß die vorgeführten Bilder den Eindruck von Schattenspielen machten. Im Februar 1897 tauchten die Skladanowskys in Stettin auf und zeigten Filme, die sie im Herbst 1896 gedreht hatten. Diese Bilder wurden mit einem Projektor vorgeführt, der das bekannte Malteserkreuzgetriebe aufwies, womit also die Skladanowskys wieder bei der Erfindung von Oskar Meßter angelangt waren, von dem allein aus die technische Entwicklung kräftig und praktisch gefördert wurde, während die Skladanowskys sich dem Vertrieb von sogenannten Taschenkinematographen zuwandten.
In Deutschland sind also die ersten Wiegenfilme als neue Unterhaltungskunst im Varieté am Schluß des Programms, sozusagen als Rausschmeißer, zu sehen gewesen. Dann erst kam das Kino. In Berlin wurde das erste Kino im April 1896 Unter den Linden 21 eröffnet. Jeder einzelne Film des Programms war 15–20 Meter lang und lief 3/4 Minuten. Nach drei Monaten war das Kino bereits bankrott und mußte verkauft werden. Im Dezember 1896 eröffnete man auf der Friedrichstraße das „Edisontheater", das aber auch sehr bald seine Tore schließen mußte. Die ersten Schritte des deutschen Kinos führten über Dornenwege.
Etwa acht Jahre nach der ersten Bioscopvorführung Skladanowskys im Wintergarten begann die eigentliche Blütezeit der Wanderkinos. Bevor man überhaupt daran denken konnte, bodenständige Lichtspieltheater in allen größeren Städten zu errichten, war das Kino lediglich ein Geschäft für reisende Schausteller, die mit ihren Wohnwagen von Markt zu Markt und von Stadt zu Stadt fuhren. Diese Schausteller sind die eigentlichen Pioniere der Kinematographie. In den ersten Anfängen

Eugen Skladanowsky als Küchendragoner in der Filmparodie „Die Jungfrau von Orleans"

waren es armselige stickige Bretterbuden und Leinwandzelte, in denen man bei elendem Kalklicht die kurzen Filme abrollte. Der „Hamburger Dom", der „Bremer Freimarkt", die „Dresdener Vogelwiese", das „Münchener Oktoberfest", die „Leipziger Messe", das „Nürnberger Volksfest" waren die großen Auswertungsstätten der damaligen Filmchen, und daneben liefen sie auf den Märkten und Schützenfesten der kleinen Ortschaften. In den Wanderkinos waren die Filme schon 20–60 Meter lang; bald wagte man sich an 120 Meter lange „Monumentalfilme" heran! Aber noch immer wurden bis zu 15 Filme in einem Programm heruntergerasselt: 1. Ankunft und Abfahrt eines Expreßzuges. 2. Panorama vom Atlantik-City (Seebad). 3. Der unglückliche Forellenfang am Wildbach. 4. Eine Wasserrutschpartie in Chikago. 5. Die Schlittschuhläufer. 6. Défilé de la Garde Republika à Paris. 7. Der horrible Grimassen- oder Fratzenschneider. 8. Der Kampf ums Dasein oder Es ist besetzt! 9. Der wunderbare Fischfang. 10. Die Folgen eines Streites. 11. Der flinke Rettungspolizist am Hafen. 12. Reise durch die Schweiz im Sommer. 13. Die gefoppte Pförtnerin und der übergossene Briefträger. Da war wenigstens Abwechslung im Programm (1907). Auch die Weltgeschichte sorgte immer für etwas Neues: der Burenkrieg, die Ermordung der Königin Draga, Paul Singers Tod, Zeppelins Unglück u. a. m. Amerikanische, englische, französische, italienische, dänische Filmfabriken schickten in jeder Woche Zehntausende von neuen Filmen nach Deutschland.

So um 1904/05 herum war ein ernster Wettbewerber des Wanderkinos mächtig geworden: das Ladenkino. Die ersten bodenständigen Filmschaustätten waren mehr als dürftig: ein leerstehender Laden, ein paar aufgestellte Stuhlreihen, eine schwankende Leinwand, marktschreierisch bunte Plakate, und fertig war der „Kientopp". Mutter saß an der Kasse, Vater riß Billette ab und sorgte für Ordnung, der Sohn spielte drinnen Klavier oder zog das Grammophon auf. Familienunternehmen!

Ein paar Jahre später wurden die Ladenkinos in theaterartige Räume verpflanzt und dabei selbst in Stockwerke verlegt: das Lichtspieltheater. Nun entbrannte der Kampf zwischen Wanderkino und stehendem Kino auf der ganzen Linie, und kurz vor dem Weltkriege hatte das letztere fast ganz gesiegt.

Es war eine tolle Zeit, die sich die Jugend von heute gewiß nicht mehr vorstellen kann. Bis 1907 gab es noch keine erklärenden Zwischentitel im Film, so daß der Inhalt eines Films von einem besonderen „Erklärer" erläutert werden mußte. Er goß geschwollene oder drastische Erläuterungen über das harmlose Publikum, undeutlich in der Aussprache, unverständlich in der Darlegung, oft mit falschen Betonungen, und was das Schlimmste war, der Rezitator kam mit seinen Ausführungen meist entweder zu früh vor dem Bild oder zu spät nach dem Bild, und wenn schließlich die Luft im kleinen Ladenkino zum Ersticken trocken war, tastete sich der Erklärer im Dunkeln zu seiner Kaffeekanne durch und ließ seine Bilder schnöde im Stich. Es gab sehr witzige Erklärer, und so kam es oft vor, daß die Worte des Erklärers dem Publikum mehr Spaß machten als der Film selbst. Leute mit Mutterwitz hatten hier ein dankbares Betätigungsfeld, und es ist verständlich, daß gerade unter den Berlinern, die ja im allgemeinen den Mund auf dem rechten Fleck haben, sich manches „Original" von Erklärer fand. So gab es einmal einen Film aus dem Leben der Königin Luise. Auf der Leinwand erschien die Königin nach der Schlacht bei Jena, und sie weinte bitterlich.

„Und nach der Schlacht bei Jena", ließ sich der Erklärer vernehmen, „da weinte nun die Königin Luise furchtbar. Und S. M. der König umfaßte liebevoll seine Gemahlin, J. M. die Königin, und tröstete sie und sagte: ‚Na, laß man, Luise, es kommt ja noch die Schlacht bei Leipzig; da werden wir's dem Napoleon schon geben!'" Das Programm war zu Ende. Im Saal wurde es allmählich hell. Die Liebespaare rückten auseinander. „Billett D abgelaufen", schmetterte der Erklärer in den Saal. Das war neben seiner „literarisch-künstlerischen" die materiell-geschäftliche Funktion, die die Wichtigkeit der Stellung ganz besonders unterstrich.

Von 1907 an haben der Filmzwischentitel und die Begleitmusik den „Erklärer" hier und dort entbehrlich gemacht. Man hat sofort übertrieben: um 1910 wurden Filme hergestellt, die gut zur Hälfte aus Titeln bestanden. So war es klar, daß der Erklärer aus den größeren Kinos verschwinden mußte. Und dann hat ihn schließlich auch die Kinomusik ersetzt. Die Entstehung der Kinomusik bildet ein Kapitel für sich. Ganz zu Anfang sollte mit der Musik nur Radau gemacht werden, um die Kinobesucher vom Surren des Vorführungsapparates und Knistern des Stullenpapiers abzulenken, oder die Musik war Beruhigungsmittel und Pausenfüllung, wenn der Film riß, was alle paar Minuten passierte. Musik: zuerst das Grammophon, dann die Drehorgel, dann das Orchestrion, bald der Spieler auf dem verstimmten Klavier, der heiseren Geige oder dem wimmernden Harmonium, schließlich das verdeckt eingebaute Salonorchester. So wurde der Film musikalisch illustriert – und oft höchst individuell: der eine kündigte einen Kuß mit einem Tusch an, ein anderer bereitete durch weiche Melodien auf diesen Höhepunkt vor, und wenn die rasende Fahrt des amerikanischen Expreßzuges mit betäubendem Trommelwirbel begleitet wurde, dann erfaßte alle Zuschauer ein Gruseln, und Frauen und Kinder hielten sich angstvoll die Augen zu, weil sie tatsächlich glaubten, daß die Lokomotive aus der Leinwand heraus in die Zuschauermenge des Saales donnern würde. Und wenn Henny Porten sich im letzten Akt ins Wasser stürzen wollte und der Geiger dabei zu jämmerlich spielte, rief eine Stimme aus dem Publikum: „Henny, nimm den Geiger mit!"

Es gab 1910 schon eine deutsche Filmfabrikation. Unbeholfen, bescheiden, ärmlich. Der Regisseur und der Kameramann waren die buchstäblichen Allesmacher im Film. Es gab noch keinen Filmarchitekten, keinen Hilfsregisseur, keinen Aufnahmeleiter. In der Ecke des Ateliers stießen zwei Wandkulissen zu einem rechten Winkel zusammen: das Interieur des Films. Alles wurde in vollstes Scheinwerferlicht gebadet, ohne Effekte und Nuancen in der Beleuchtung. Dazu ein fragmentarisches Manuskript, das nur der Regisseur, kein Schauspieler kannte. So drehte Otto Rippert, der älteste Regiepionier des Films, sein dreiaktiges Filmdrama „Gelbstern" in drei Tagen für sechshundert Mark, wobei die Hauptdarsteller drei und fünf Mark für den Tag bekamen. Gewaltiges Aufsehen erregte es, als eines Tages der Detektivdarsteller Ernst Reicher verkündete: „Ich bin sehr teuer, ich verlange fünfundzwanzig Mark pro Tag!" So früh fing es mit den Stargagen an!

Die Kinoreform

So weit war es also gegen 1911 gekommen.

Der Film galt als ein Ausbund aller Schlechtigkeiten und Gemeinheiten. Kaum einer, der ihn in jenen Tagen nicht geschmäht hat. Alles war gegen den „Kientopp": die Zensur und an ihrer Spitze der fanatiker Dr. Brunner, die Polizei, die Feuerwehr, die Presse, die Sprechbühne, der Klerus, die Lehrer, die Eltern. Der Künstler sagte, der Film wäre ein Attentat auf Nerven und Seele. Der Pädagoge nannte ihn einen Jugendvergifter. Die Moralisten hielten das Kino für den Treffpunkt zweifelhafter Existenzen, weil es noch viel zu sehr im Jahrmarktsrummel und in der Schaubudenmanier steckte.

Die schlimmsten Gegner von Kino und Film waren aber die Direktoren der Sprechbühne. Schon seit 1908 mußten die Theaterdirektoren zusehen, wie von Jahr zu Jahr ihre Häuser mehr verödeten und die Abtrünnigen in die Kinos strömten. So mußten die Kinos von den Sprechbühnen als lästige Konkurrenz angesehen werden, die man mit den verschiedensten Mitteln zu bekämpfen suchte. Zu Eisenach tagte der Bühnenverein: Graf Hülsen aus Berlin, Baron von Putlitz vom Stuttgarter Stadttheater, Graf Seebach vom Dresdener Stadttheater und viele andere Koryphäen der Theaterwelt, sie alle beschlossen gegen das Kino, hielten Gericht und brachen den Stab über den Film. Man bombardierte die Reichsregierung und die Regierungen der Bundesstaaten mit Denkschriften und das Publikum mit Flugschriften, in denen der Rückgang des Sprechbühnenbesuchs dem Aufstieg des Kinobesuchs in Zahlen gegenübergestellt wurde. Da geschah das große Wunder: der Sprechbühnenschauspieler von Ruf und Format setzte sich für das Kino ein und mit ihnen sogar einige mutige Theaterdirektoren wie Richard Schultz vom Berliner Metropol-Theater, Dr. Carl Hagemann vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, der Meininger Hoftheaterintendant Max Grube u. a. m. Ihnen schlossen sich Schriftsteller an wie Hermann Bahr, Johannes Schlaf, Hanns Heinz Ewers und andere. Björn Björnson nannte das Kino sogar das Theater der Zukunft. „Die Bühne von heute wird es überschatten", hat er gesagt, „und die Kunst des Kinos wird noch weit höher sein als die der Bretter", so prophezeite er.

Die Fahnenflucht war von den Bühnendirektoren und Berufsverbänden nicht mehr aufzuhalten. Namhafte Künstler und Künstlerinnen wie Adele Sandrock, Ferdinand Bonn, Tilla Durieux, Albert Bassermann, Paul Wegener, Rudolf Schildkraut, Joseph Giampietro, Alfred Abel, Carl Clewing, Johanna Terwin, Max Pallenberg, Theodor Loos und viele andere waren endgültig für den Film gewonnen. Sie alle widmeten das Höchstmaß ihrer Kunst dem Kino: das Schaubild wurde zur Seelenspiegelung! Das Gesicht des Films wurde ein grundsätzlich anderes, der letzte Rest Pantomime, der dem Film noch anhaftete, wurde ausgestoßen. Die Menschendarstellung im Film wollte jetzt endlich Kunst werden und sein ... Das war die künstlerische Seite des neuen Problems. Hinzu kam die soziale: Wenn man früher von großen Schauspielern und ihren Rollen sprach, dann erzählte man sich von ihren Leistungen als Franz Moor oder Mephisto oder Richard dem Dritten oder König Lear usw. Diese Kunstleistungen wurden aber nur von den gebildeten und begüterten Ständen – meist in den Hoftheatern – erlebt. Das war unsozial und ungerecht. Erst durch den Film entstand allmählich eine Umbildung des ganzen Volksgeschmacks, und erst durch den Film wurde die große schauspielerische Leistung auch dem kleinsten Mann aus dem Volke vermittelt.

An dieser Tatsache kamen die Bühnendirektoren einfach nicht vorbei. Sie gaben ihren Widerstand auf, denn sie waren schließlich auch tüchtige Geschäftsleute: durch das „demokratische" Kinotheater wurden die Bühnenlieblinge populär und zogen ganz neue Besucher in das Sprechtheater, nicht zuletzt erwuchs dem Bühnenleiter eine große Ersparnis daraus, daß er seinem am Film tätigen Darsteller die Gage kürzte. Also schloß man Frieden. Am schwersten waren aber die Dichter und Schriftsteller für den Film zu gewinnen. Der Filmschriftsteller wollte und konnte zuerst nicht begreifen, daß er in der „neuen Kunst" nicht mehr nur Künstler sein darf, der freischaffend produziert, wenn die Ideen aus Herz und Verstand zur Form streben, und daß er weiter nichts sei als ein winziges Teilchen eines riesenhaften industriellen Apparates, dem er als ein Rad von vielen eingegliedert wird. Die Haupträder beim Film sind nun einmal die photographischen Apparate, die Scheinwerfer, die Filmbauten, der Regisseur und die Schauspieler. Sie alle erst schaffen

Schon damals filmte Max Pallenberg, der zwanzig Jahre später der „brave Sünder" war

1912: „Wie die Blätter fallen . . .“ mit Ernst Rückert, Frieda Richard und Sabine Impekoven

das Ganze. Das war für unsere literarischen Geistesheroen doch etwas ganz Neues. Friedrich Freksa sagte damals: „Die Phantasie des Dichters fährt noch in der Postkutsche, während die Phantasie des Technikers schon im Aeroplan daherbraust. Darum soll die wundervolle Erfindung des Kinos nicht verdammt werden; sondern die Zeit soll danach streben, sie zu verdauen.“

Es spricht für die Gründlichkeit der deutschen Kultur, daß wir uns nicht mit demselben Tempo wie die Franzosen, Amerikaner und Italiener blindlings und gewissenlos auf das Drehen von Filmdramen stürzten. Ernsthaftere Versuche mit dem Filmdrama in seiner primitivsten Form reichen in Deutschland kaum weiter als bis zum Jahre 1910/11 zurück. Wir haben bis dahin nur beobachtet, studiert, analysiert, Richtlinien aufgestellt, dann sind wir aber ins Zeug gegangen, um aus den Erfahrungen des Auslandes die Filmdramatik nach dem Besseren, Größeren und Künstlerischen hin zu entwickeln.

Im Jahre 1913 wurde der Ruf nach dem „Autorenfilm“ so laut, daß zunächst Paul Lindaus Bühnendrama „Der Andere“ durch Max Mack verfilmt wurde. Die Hauptrolle spielte kein anderer als Albert Bassermann.

Um dieses Ereignis in seiner ganzen Tragweite zu würdigen, muß man wissen, daß sich Albert Bassermann bis in den Winter 1912 jeder Photographie abhold zeigte. Ja, er hatte damals einen Photographen, der ihn heimtückisch auf die Platte gebannt und diese einer illustrierten Zeitung verkauft hatte, gerichtlich belangt und die Vernichtung seines Konterfeis auf Grund des „Rechts am eigenen Bilde“ verlangt. Deshalb war es etwas beinahe „Unfaßbares“, daß ein Albert Bassermann, dem seine Kollegen neidlos die Nachfolge Ifflands, Devrients und Seydelmanns zuerkannten, in die Niederungen des „Kientopps“ hinabstieg.

„Der Andere“ vermochte zum erstenmal Menschen aus geistigen Kreisen in das Kino zu ziehen. Die Premiere dieses Filmes am Nollendorfplatz in Berlin besitzt historischen Wert, schon weil sie die Geburtsstunde der Berliner Filmkritik ist, da sich kein Berliner Theaterkritiker die Gelegenheit entgehen ließ, den großen Schauspieler Bassermann auf der Leinwand zu betrachten und kritisch unter die Lupe zu nehmen. Die Kritiken waren zumeist nicht freundlich und enthielten alle den Vorwurf, daß sich ein Künstler wie Bassermann degradiere, wenn er sich dem Kino verschriebe. Aber es zeugt für die bessere Einsicht Bassermanns in künstlerische Probleme, wenn er sich durch diesen Tadel nicht bewegen ließ, dem Film den Rücken zu kehren, sondern wenn er bald darauf in dem Filmspiel „Der König“ abermals auf der Leinwand erschien.

Max Mack gelang es im gleichen Jahre, den Schwankautor Franz von Schönthan für das Manuskript des schon recht groß angelegten Filmlustspiels „Wo ist Coletti?“ zu gewinnen und den erfolgreichen Schwank „Die blaue Maus“ zu verfilmen. Auch der Film „Der Eid des Stephan Huller“ (erste Fassung) nach Felix Hollaenders bekanntem Roman entstand um jene Zeit. So waren wir in der Entwicklung der Grundlagen deutscher Filmkunst ein tüchtiges Stück vorwärts gekommen.

Albert Bassermann, die meistumstrittene Persönlichkeit im Kampf um die Kinoreform

Asta Nielsen

Am Anfang aller großen Filmerlebnisse – noch ein paar Jahre vor Albert Bassermann – steht die Dänin Asta Nielsen. Es gibt Biographien von Asta Nielsen, die gern mit der Erzählung beginnen, daß ihr Vater früh gestorben ist, die Mutter mit den Kindern allein in Sorge, Not und Entbehrungen zurückblieb und mit zusammengebissenen Zähnen für fremde Menschen Leibwäsche wusch, Tag und Nacht, still, ohne Klage. Das ist tragisch, aber für eine Lebensbeschreibung nicht wichtig. Als die Mutter starb, war Asta Nielsen 14 Jahre alt. Waisenkind. Doch schon vor diesem größten Schicksalsschlag ihres Lebens war es ihr gelungen, auf die Bretter zu kommen. Asta Nielsen begann ihre Bühnenlaufbahn als Choristin und Elevin der Schauspielschule des Königlichen Theaters in Kopenhagen, weil im Chor die Plastik ihrer Bewegungen aufgefallen war. Bald konnte sie sogar in Schweden, Norwegen und Finnland große schauspielerische Triumphe feiern. Thomas Krag, ein bekannter norwegischer Schriftsteller, sah eines Tages Asta Nielsen auf der Kopenhagener Bühne und schrieb in seiner Bewunderung für sie ein Filmmanuskript. Film? Asta Nielsen lehnte ironisch lächelnd ab. Ihr Leben gehöre der Bühne – der Film sei doch wohl nur eine Spielerei.

Thomas Krag erzählte der jungen Künstlerin noch viel von der großen Zukunft des Films, von seinen Möglichkeiten – und daß sie eigentlich für den Film geboren sei. Auch von anderer Seite bestürmte man Asta Nielsen immer wieder mit dem Film. Da sagte sie eines Tages zu, Urban Gad, ihr erster Mann, drehte in Kopenhagen ein Filmdrama mit ihr. Die Bühnenlaufbahn wurde jäh abgebrochen.

Asta Nielsen. (Aus Privatbesitz, Erstveröffentlichung)

Und die Propheten behielten recht. Astas Gebärdensprache siegte auf der ganzen Linie. „Der Abgrund“ war ein kaum geahnter Erfolg. Dänemark stand mit diesem Film in der ersten Front der internationalen Filmarbeit. Aber auch in Deutschland, in Frankreich, in England war man hingerissen. Die ganze Welt erlebte es als ein neues Wunder, daß von der weißen Leinwand plötzlich neues Leben herabstrahlte. Statt der kleinen Filmscherze, der kindischen und lächerlichen Einakter, plötzlich ein großer Dreiakter – der erste dieses Formats, den man dem Publikum vorzusetzen wagte.

Die dänische Filmindustrie wußte nicht recht, was sie mit Asta Nielsen anfangen sollte. Diese Frau hatte zu kühne Pläne. Sie sprach zuviel vom Spiel vor der ganzen Welt. Eines Tages kam in Kopenhagen ein Telegramm aus Berlin an, von der deutschen Filmfabrik „Union“ (später Ufa), ob Asta Nielsen in Deutschland arbeiten wolle. Asta Nielsen entschied sich sehr schnell. Sie ging nach Berlin, und kaum hatte die rührige deutsche Filmgesellschaft den ersten Asta-Nielsen-Film herausgebracht, wurde die Welt von einem förmlichen Asta-Fieber ergriffen. Es gibt wohl keinen Erdenwinkel, in den noch kein Nielsen-Film hingekommen ist. Ihr Name war einst im Munde von Leuten, die außer der Bibel gewiß kein Buch in der Hand gehabt haben. Ihr Bild hing im Unterstand der Weltkrieger, sowohl auf der einen als auch auf der anderen Seite, und war für alle irgendwie Brücke

Asta Nielsen in „Der Tod von Sevilla“
(Ein Bild aus Privatbesitz)

Büste von Asta Nielsen als Hamlet

zur Heimat . . . Noch heute gibt es in allen Ecken der Welt Asta-Nielsen-Theater: in Melbourne, in San Franzisko, in Nagasaki, in Saigon, in Paris – und in Düsseldorf.

Es liegt schon ein Geheimnis um diese ungewöhnlich schlanke, großäugige, verträumte Frau in Schwarz-Weiß-Wirkung, um jene Frau, deren Augen und Hände ebenso beredsam sind wie der Mund. Es kommt wirklich gar nicht darauf an zu wissen, in welchen Filmen sie gespielt hat. Das erzählen uns nur Biographiepedanten oder Lexika, wohl aber muß man wissen, daß ein Journalist einmal im Auftrag seiner Zeitung ein Zuchthaus besuchte, und daß im Verlauf eines Gesprächs ihm einer der Gefangenen erzählte, daß er von allen lebenden Köpfen unserer Zeit nur einen einzigen klar in Erinnerung habe: Asta Nielsen. Wenn alles still und er allein sei, sehe er ihr Gesicht an der Decke.

Asta Nielsen in „Das Feuer“. (Aus Privatbesitz, Erstveröffentlichung)

Vor Jahren lief ein Asta-Nielsen-film in einem kleinen spanischen Städtchen. Da saß alle sechs Abende ein Handwerker oder Gelegenheitsarbeiter, jedenfalls ein ganz einfacher Mann, im Kino und sah sich den Nielsenfilm an. Am siebenten und letzten Tage schoß er in die Großaufnahme der Asta Nielsen, in das filmgesicht auf der Leinwand, und brach bewußtlos zusammen. Der Film war hier suggestiv miterlebtes Leben. Dieser Schuß auf die Leinwand muß daher als ein dokumentarisches Kompliment für den Film, den Film an sich, gewertet werden. Dieser

Mann hat bestimmt den Vamp in der Asta Nielsen erschießen wollen. Die Idee, der Filmkunst eine allegorische Statue zu widmen, tauchte nach dem Kriege immer wieder auf. Kein Geringerer als Altmeister Eberlein hat 1920 die Aufgabe übernommen:

„Asta Nielsen soll in meinem Monument aus schwedischem Granit und Bronze die Filmkunst verkörpern, und die unerforschlichen, schönen und tiefen Augen der Asta-Nielsen-Statue werden die Lichter des Frühlings, die heißen Strahlen des Sommers und die grauen Schatten der Wolken des Herbstes und Winters auffangen. Diese großen, allem Schönen und Edlen weit geöffneten Augen, die sich die ganze Welt erobert haben, werden dann ewig im Denkmal sein.“

Der erste Vorstoß zur Filmkunst

Paul Wegener

„Alles ist gut, wie es der schaffende Geist des Menschen ersinnt, alles kann entarten unter der Zwecksetzung durch das geschäftliche Ziel.“ Wenn diese sinngemäße Variante aus den Maximen des großen französischen MenschenerziehersRousseau je eine Berechtigung hat, dann hat sie es im Hinblick auf den Film und seine Entwicklung. Es mußten endlich einmal Menschen voller Ideale und ohne Geldhunger, aber dafür voll von künstlerischen Ideen und Ambitionen an die Filmarbeit gehen. Dieses große Wunder geschah.

1913 fanden sich in den Neubabelsberger Ateliers vier Künstler zusammen: der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers, der Schauspieler Paul Wegener, der Kopenhagener Regisseur Stellan Rye und der Filmoperateur Guido Seeber, die alle vier sich aus eigenem Antrieb zur Kollektivarbeit vereinten, um einmal ein wenig Geist und Kunst in den deutschen Film zu bringen. Besonders beschäftigte die Sinne Paul Wegeners die Idee, mit sich selbst als Partner spielen zu können und alle optischen Möglichkeiten des Films in den Dienst dieser Idee zu stellen. Die vier Künstler drehten in Prag und Neubabelsberg für 20000 Mark den mystischen Film „Der Student von Prag“, der mit einem Schlage den Weltmarkt eroberte und die Aufmerksamkeit der Filmindustrie aller Länder auf Deutschland richtete.

Das Eis war endlich gebrochen. Die Kritik von damals hat das Wort:

„Dieses Stück bildet den Anfang einer Schwenkung zur Veredlung des Kinos und zum Hinaufziehen der langsam verblödenden Menge auf eine wieder höhere Stufe. Wir sehen dem Kommenden jetzt doch schon etwas gespannter entgegen. Wenn wir nur nicht wieder ebenso rasch eine Abkühlung erfahren müssen! Die Aufnahmen waren von überraschender Wirkung, allerdings stark auf den Effekt zugeschnitten, aber das gehört nun einmal zum Film. Bei einzelnen hatte man geradezu den Eindruck eines Ribera.“

Im Dezember 1934 konnte Paul Wegener seinen 60. Geburtstag feiern. Es war recht interessant, festzustellen, daß jeder Gratulant sofort auf den „Student von Prag“ zu sprechen kam und auf seine Berliner Neuaufführung vor etwa zwei Jahren. Paul Wegener sprach damals ein paar einleitende Worte und befürchtete, daß man in den Tagen des Tonfilms über sein Erstlingswerk lachen würde. Felix Henseleit hat das Geburtstagskind beruhigt: „Paul Wegener hob den Film und die Arbeit des Filmgestalters auf eine Ebene, auf der sich der Freund guter Kunst mit diesen Dingen beschäftigen konnte. Wegener schuf mit diesem Film kein Debattierstück für verspielte Ästheten – er traf das Herz des Kinogängers, und er machte den Kinobesucher darauf aufmerksam, was er, der Mann im Parkett, vom Film erwarten und fordern konnte. Paul Wegeners Schaffen trug dazu bei, den Kinogänger hellhörig zu machen – ehe es noch eine regelrechte Filmkritik gab. Paul Wegener gehört zu denen, die dem Film und den Filmschaffenden das Publikum retteten, als es zum erstenmal kinomüde zu werden begann – er trug dazu bei, aus der bloßen Attraktion, die der Film damals noch war, eine geistige Kunst zu machen.“

Paul Wegener und Lyda Salmonova in dem ersten deutschen Kunstfilm „Der Student von Prag“

II. Der Weltkrieg und der Film

Feldgrauer Filmkitsch

1914. Kriegslärm erfüllt die Welt. Die Erde zittert unter dem Donner der Kanonen. Da gilt es von heute auf morgen, die Feder mit der Lanze, das Filmband mit dem Schwert, die Kamerakurbel mit dem Maschinengewehr zu vertauschen. Weltbrand! Das ist die Signatur des Tages. Mars regiert die Stunde!
Ein gewisser Stamm routinierter Filmfabrikanten ließ sich aber nicht ängstlich machen. Zuerst einmal ließen sie ihre mannigfaltigen Beziehungen spielen, um vom Kriegsdienst befreit zu werden, denn sie fühlten sich, eingedenk eines altrömischen Erfahrungssatzes, berufen, in der ruhigeren Heimat dem deutschen Volk mit sensationellen Treffern „panem et circenses" zu bieten, d. h. in ihrem Sinne: Erholung und Zerstreuung, Ermunterung und Ermutigung. Alles das sollte nun das Kino bieten. Man hoffte, daß die allgemeine Freude an den Siegen unseres Heeres den Wunsch nach Mitteilsamkeit, nach ablenkenden Erlebnissen und vor allen Dingen nach Zusammenballung der Menschen im „Theater des kleinen Mannes" zeitigen würde. So entstand über die aktuellen Filmaufnahmen von den Kriegsschauplätzen hinaus der feldgraue Filmkitsch – oder der sogenannte „patriotische" Film der Jahre 1914/15: In dem Zweiakter „Kriegsgetraut" verfagt der harte Vater der Liebe seines Sohnes zu einem armen Mädchen, das bereits ein Kind zur Welt gebracht hat, die Anerkennung, weil der Sohn als Reserveoffizier Standesrücksichten zu nehmen hat. Erst die Mobilmachung macht das Herz des Vaters weich und nachgiebig.
In „Es braust ein Ruf wie Donnerhall" folgt ein junger Gymnasiast mit seinem alten Lehrer dem Ruf der Fahne (mit Leo Peukert). Das war ein Film für Kriegsfreiwillige. Henny Porten, im Film Tochter eines französischen Edelmannes, pflegt in „Ein Überfall in Feindesland" einen sterbenden deutschen Offizier und muß als fremde Braut der ahnungslosen Mutter die Trauerbotschaft bringen.
Die Taschentücher der Kinobesucher waren zum auswringen. Viggo Larsen und Wanda Treumann waren mit der „Wacht am Rhein" zur Stelle. Kein Künstler wollte in diesem „Patriotismus" fehlen. Hanni Weiße spielte eine schmucke Elsässerin und war ein tapferes deutsches Mädchen. Wir sahen damals Ludwig Trautmann in einem Film „Kriegsdämon", Dorrit Weixler in dem Kriegsdrama „Todesrauschen", Hedda Vernon in „Das rote Kreuz" und fern Andra, Lotte Neumann und Hanni Reinwald in so manchen Kriegsfilmen. Auch der Offizier, der wegen Spielschulden im Frieden den Rock ausziehen mußte und bei Ausbruch des Weltkrieges als gemeiner Soldat zur Fahne eilte, durfte auf der Leinwand nicht fehlen („Auf dem Felde der Ehre").
In dem Film „Das Vaterland ruft" hat der schneidige Leutnant im Frieden sogar eine Schauspielerin geliebt, die an der Front aber als Pflegerin wirkt und sich dort wieder bis zu seinem Herzen vorpirscht. Auf den ostpreußischen Kriegsschauplatz führt uns der Dreiakter „Deutsche Frauen, Deutsche Treue". Das schlichte Heldentum einer Mutter konnte man in dem Film „Fürs Vaterland" erleben, und in dem Film „Das ganze Deutschland soll es sein" versöhnt der Krieg den Unternehmer mit seiner verhetzten und verbitterten Arbeiterschaft. Es gab also auch ein paar gutgemeinte Filme.
Im zweiten halben Jahre 1915 verschwand der feldgraue Filmkitsch ebenso schnell, wie er gekommen war, und nur die Kriegswochenschauen zeigten ein Abbild von dem, was draußen wirklich vorging. Das Heldentum der Kameramänner an der Front wartet noch immer auf seinen Chronisten.

Pola Negri als Krankenschwester in „Vendetta"

Henny Porten

Am 7. Januar 1891 wurde dem Schauspieler und Sänger Franz Porten vom Stadttheater in Magdeburg ein Mädchen geboren: Henny! Alte und junge Schauspieler und Schauspielerinnen mit runzeligen und verschminkten Gesichtern standen an der Wiege dieses Kindes und prophezeiten dem stolzen Vater, daß Henny einst ein leuchtender Stern am Bühnenhimmel werden würde.
Als Henny sechs Jahre alt war, wurde Vater Porten an das Theater des Westens in Berlin engagiert. Von dieser Zeit an ist Henny Berlinerin und auch stets mit Leib und Seele Berlinerin geblieben.
In diesen Jahren setzte sich der Vater oft abends ans Klavier, ließ seine Kinder tanzen, korrigierte ihre Bewegungen, sang mit ihnen und las die Klassiker mit verteilten Rollen. Er wollte seine Kinder doch so oder so mit dem Schauspielerberuf in Berührung bringen, denn die Zeiten waren ernst, und er wußte nicht, ob seine Kinder nicht später einmal aus diesen häuslichen Übungsstunden profitieren müßten. Wenn der Vater auch auf die Tanzkunst seiner jüngsten Tochter Henny ganz besonders stolz war, so gab er einem Mailänder Ballettmeister, der Henny nach Italien mitnehmen und ausbilden wollte, in väterlicher Besorgnis einen Korb, vielleicht instinktiv, vielleicht bewußt; auf jeden Fall wäre Henny Porten damals beinahe Tänzerin geworden und in diesem Fall wohl dem Film verlorengegangen. Von Hennys Backfischzeit in Steglitz gibt es nicht viel zu berichten: Mozartzopf mit großer Schleife, kurzes Röckchen und harmloser Flirt mit den Pennälern. Noch heute hat sie eine Sammlung glühender Liebesgedichte, die ihr von glücklichen und unglücklichen Gymnasiasten zuflogen. Gerade diese Jahre ersten Verliebtseins waren aber für Henny nicht die rosigsten, denn die Eltern waren durch allerlei Unglücksfälle erneut in Not geraten, und die beiden Töchter Rosa und Henny mußten im Haushalt tüchtig zugreifen. Das war also die Zeit des Strickstrumpfes, des Kochlöffels und des Scheuerlappens. Mit vierzehn Jahren konnte Henny allein kochen und den gesamten Haushalt führen. Die Porten hat bekanntlich später oft und gern die Rolle einer Magd oder eines Dienstmädchens im Film gespielt, und wir alle haben uns stets gewundert, wie die elegante und schöne Frau in diesem Fach wirklich zu Hause ist. Jetzt wissen wir es! Ihr echtes Spiel kommt her von den Reminiszenzen dieser Hausfrauen- und Köchinzeit im Elternhaus, von der sie noch heute gern und oft berichtet.
Dieses Haustöchterchen sang und schauspielerte als Meißner Porzellanfigürchen bald auf Berliner Wohltätigkeitsvorstellungen so talentiert, daß es eines Tages im Königlichen Schauspielhaus dem Regisseur Patry vorsprechen mußte. Man war dem Gedanken, Henny zur Sprechbühne zu bringen, nun doch ernsthaft nähergetreten. Henny sprach damals den Monolog aus der Jungfrau von Orleans. Der routinierte Theatermann prophezeite Gutes für die Zukunft und wollte Henny dem Intendanten von Hülsen vorstellen. Sie wollte aber plötzlich nicht. Ein unbestimmtes Gefühl sagte ihr, daß dies zunächst nicht ihr Weg sei.
Oskar Meßter, der filmgewaltige Berlins, der um 1910 für die Kinematographie der Jahrmärkte und Rummelplätze kurze Filmszenen von 60–100 Meter herstellte und sie mit einem Grammophon musikalisch illustrierte, hat die Schwestern Rosa und Henny Porten für den Film entdeckt und ließ besonders die fünfzehnjährige Henny

Henny Porten in „Das große Schweigen"

Aus dem dramatischen Zusammenspiel von Emil Jannings mit Henny Porten in dem Film „Die Ehe der Luise Rohrbach“

ten die beiden Schwestern die unglücklichen Menschen beobachten. Rosa, die sich schon einige Male als Filmschriftstellerin versucht hatte, nahm sich die Leiden der des Augenlichts Beraubten zum dramatischen Vorwurf und stellte sie in den Mittelpunkt einer Filmarbeit. Mit dieser ging sie zur „Meßter-Film-Gesellschaft“, um ihr das Manuskript zur Erwerbung anzubieten. Man las die Arbeit, fand sie sehr geeignet, doch man konnte sich nicht entschließen, sie zu verfilmen, weil man keine Darstellerin für die blinde Hauptfigur kannte. Da lenkte Rosa Porten die Aufmerksamkeit des Regisseurs auf ihre Schwester. Das Wagnis wurde unternommen und damit der Grundstein gelegt für die künstlerische Entwicklung Henny Portens und für ihren späteren Ruhm. „Das Liebesglück der Blinden“, dieser erste ihrer „Großfilme“, ist somit ein Markstein in der Geschichte der deutschen Filmkunst geworden. Damit beginnt aber auch gleichzeitig für die Kinokunst die Epoche des Personenkults. Die Firma Meßter wurde mit Briefen überschüttet, in denen sie aufgefordert wurde, recht bald wieder einen Film herauszubringen, in dem die schöne, blonde Blinde – Henny Portens Name war in dem Film natürlich nicht erwähnt worden – die Hauptrolle spielt. Nun gab man ihr Rollen auf Rollen. Je mehr sie spielte, desto mehr wuchsen ihre Leistungen.

Auf den Erfolg dieses ersten größeren Films hin kam bald das erste feste Engagement der Porten, des ersten wirklichen deutschen Filmstars, bei einem monatlichen Gehalt von 225 Mark zustande. 225 Mark war für die damaligen Verhältnisse eine große Angelegenheit, und Oskar Meßter hatte genau kalkuliert, daß er eigentlich nur 200 Mark bewilligen könnte. So ging der Kampf zwischen Meßter und der Porten wegen der Differenz von 25 Mark hin und her, und die Porten bewies schon damals ihre Geschäftstüchtigkeit und verließ mit stolz erhobenem Haupte das Büro. Sie war schon draußen auf dem untersten Treppenabsatz angelangt, als ihr jemand zurief: „Fräulein Porten, kommen Sie zurück, es ist ja alles in Ordnung!“ Es war Kurt Stark, der bei Meßter als Schauspieler und Regisseur engagiert war, es war der Mann, der nach anderthalb Jahren der Gatte der Henny Porten wurde und der im Weltkrieg als Offizier gefallen ist.

unter der Regie ihres Vaters in zahllosen Phonophonfilmen die Heldinnen der verschiedensten Opern und sonstiger Stücke spielen, beispielsweise das Gretchen im „Faust“, die Agathe im „Freischütz“, die Elisabeth im „Tannhäuser“, die Heldin im „Trompeter von Säkkingen“, „Troubadour“ und „Rastelbinder“. Diese Filme waren schlimmster Jahrmarktskitsch und paßten in ihre Umgebung, die Tassen, Blumenvasen und Nippes, die man in Meßbuden erwürfelt; diese Filme waren Kunst am laufenden Band, für die Porten aber immerhin ein wichtiger Filmanfang.

Da kam ein äußerer Anlaß, der mit einem Schlage eine gründliche Wandlung brachte. Die elterliche Wohnung befand sich in der Nähe einer Blindenanstalt. Täglich konn-

Henny Porten und Rudolph Biebrach in „Das Geschlecht derer von Ringe“

Mit dem ersten Anstellungsvertrag in Händen ging nun der Weg der Porten bergan.

In den Autorenfilmen der Jahre 1914–18 ist Henny Porten ganz und gar in ihrem Element. Sie ist für den Geschmack des breiten Publikums die typische Romanheldin, denn damals waren die Marlitt und Courths-Mahler in Mode. Die Filme des ersten Kriegsjahres, wie „Alexandra“, „Nordlandsrose“ und „Abseits vom Glück“, sind noch recht grobe filmdramaturgische Arbeiten. Die Porten strebte aber bald danach, ihre Filme auf ein höheres künstlerisches Niveau zu bringen, wie überhaupt die wahrhaft künstlerische Entwicklung der Porten erst in den letzten Jahren des Weltkrieges einsetzte.

Man darf nicht vergessen, daß die Porten nicht von der Sprechbühne kam und daher neben den großen Bühnenkünstlern ihrer Zeit im Grunde einen schweren Stand hatte. Selbst eine Schauspielschule hat sie nie besucht. Dennoch hielt sie sich tapfer, und wir vom Fach werden nie vergessen, wie sie 1916 in einem der ersten Jannings-filme „Die Ehe der Luise Rohrbach“ von der unerhört mimischen Kraft und Kunst von Jannings nicht erdrückt wurde, sondern eine große, tragische Gegenspielerin war. Das Jahr 1917 brachte dann als größte Kriegsleistung der Porten den nach einem Roman von Rudolf Stratz gedrehten zweiteiligen Film „Die Faust des Riesen“.

Die Leistungen der Porten im Weltkrieg müssen von ganz besonderer Warte aus überblickt und beurteilt werden. Der Gatte der Porten lag draußen im Schützengraben, an der Front, also in ständiger Todesgefahr, und die Künstlerin wurde durch Feldpostbriefe heute erfreut, morgen beunruhigt, seelisch immer hin und her geworfen. So ging es Tag für Tag, Woche für Woche, Monat für Monat. Die Porten aber filmte im Atelier mit größtem Fleiß und heißester Hingabe an die neue Kunst, filmte die lustigsten und traurigsten Rollen. Gewiß keine leichte Sache für eine jungverheiratete Frau, deren Mann vor dem Feinde steht. Da kam eines Tages doch das gefürchtete Telegramm: Der Gatte gefallen! Tot!

Künstler dürfen aber nicht lange trauern. Der Beruf fordert den ganzen Menschen. Nach kurzer Zeit der Trauer stand die Porten schon wieder im grellen Licht der Jupiterlampen und spielte besser denn je, reifer, inniger, im Herzen so traurig wie nie zuvor, daher in tragischen Rollen so lebenswahr und lebensecht, daß im Kino das Volk schluchzte, wenn die Porten im Film Unrecht oder Schiffbruch litt oder etwa gar ein tragisches Ende fand. Das Volk spürte in allen ihren Filmen unbewußt, daß diese Frau auch sonst zwischen Pflicht und persönlichem Seelenleid kämpfen mußte.

Die nordische Invasion

Wir Deutschen lieben nicht die großen Gebärden. Seit Generationen sind wir aber gewöhnt gewesen, in der Oper und im Drama der Bühne ein Gebärdenspiel zu ertragen, das eine uns an sich fremde Sprache spricht. Diese Stellungen, diese Bewegungen der Arme und Hände, mit denen auf der Bühne Held und Heldin die Worte begleiten, sind keine Stilisierung der Gebärden und Gesten, die uns als Deutschen angeboren sind. Diese Steigerung der Gebärden ist wohl mit der Oper aus Italien zu uns gekommen: es ist die Gebärdensprache der Südeuropäer. Ibsen brachte mit seinen Schauspielen den neuen Stil. Man kann nordische Menschen nicht mit italienischen Gebärden und Gesten spielen, sondern immer nur mit nordeuropäischen. Diese Gegensätze zwischen Nord und Süd konnten nirgends besser als im Kino beobachtet und beurteilt werden. Wenn man kurz hintereinander einen französischen oder italienischen Film und einen dänischen auf der Leinwand sah und auf Haltung und Gebärdenspiel vergleichend achtete, stand man plötzlich vor interessanten völkerpsychologischen Problemen: die dänischen Filmschauspieler gaben sich beherrscht, gehalten, ohne Phrase und Pose, und dennoch so gebärdenstark, wie es die Stummheit des Films verlangt. Sie sind nicht bloß Germanen, sie spielen auch germanisch. Sie sind die geborenen Filmschauspieler.

In Kopenhagen hatte der Kaufmann und Kunstsammler Ole Olsen die Filmfabrik „Nordisk“ gegründet und für seine Produktion die bedeutendsten nordischen Schau-

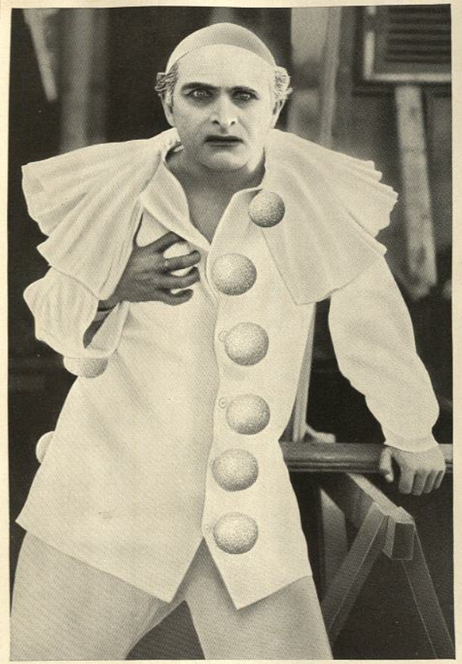
spieler zu finden verstanden. Der berühmteste unter ihnen war Valdemar Psilander, ein Künstler, der damals in der ganzen Welt eine unbeschreibliche Berühmtheit erlangte. Valdemar Psilanders interessantes, ausdrucksvolles Gesicht, seine männlich-schöne und schlanke Gestalt waren seinerzeit der Typ aller Kinobesucherinnen. Mit einer geradezu unvergleichlichen Virtuosität beherrschte er alle Fächer der Darstellungskunst. Sein früher Tod (1917) wurde in der ganzen Welt betrauert. Er ging gerade ins Sechsunddreißigste. Seine bedeutendsten Filme waren „Das zweite Ich", „Der Apostel der Armen", „Das Bildnis des Königs", „Revolutionshochzeit". Sein letzter Film war „Der tanzende Tor" – die Wiedergabe seines eigenen Geschicks.

Ebenfalls in Kopenhagen filmte ein anderer großer Schauspieler, der von der Bühne kam und schon in seiner Heimat einen Namen hatte, bevor er zum Film ging: Olaf Fönß. Ein germanischer Recke mit dem Lächeln einer grundgütigen Seele. Das war auch ein echter Frauentyp. Sein Name wird uns ebenso unvergeßlich bleiben wie der Psilanders. Fönß hatte sich durch einige große Filme, wie „Der Pfarrer am Meere", „Lache Bajazzo" u.a.m., schauspielerisch hervorgetan, als man ihn nach Deutschland holte, wo er die größte Rolle seines Lebens im Film spielen konnte. Die Deutsche Bioscop-Gesellschaft engagierte ihn für ihren phantastisch-expressionistischen Film „Homunculus", der ein unglaublicher Erfolg wurde (Regie Otto Rippert). Kurz nach dem Kriege ist er wieder in das Land seiner Wiege heimgeflüchtet, weil er sich in deutschen Landen vor Zelluloid und Popularität nicht mehr sicher fühlte.

Der dritte große nordische Schauspieler war der aus Christiania stammende Gunnar Tolnaes, der 1913 zum Film ging. Nachdem er zuerst in Stockholm bei der „Svenska" in drei kleineren Filmen gespielt hatte, wurde Ole Olsen von der „Nordisk" auf ihn aufmerksam und holte ihn nach Kopenhagen. Sein erster Film bei der „Nordisk" hieß „Der Seelendieb" und wurde in Deutschland verboten. Aber die nächsten Filme „Dämons Triumphe" und „Sterbende Gluten" brachten ihm, über die Grenzen seiner Heimat hinaus, ganz große Erfolge. Dann kam der Film, mit dem er sich in der ganzen Welt einen Namen machte, den der Regisseur A. W. Sandberg inszenierte: „Die Lieblingsfrau des Maharadscha" (1916). Gunnar Tolnaes in der Rolle des Maharadscha war eine Offenbarung für alle Freunde wirklicher Schauspielkunst, und diese Filmrolle ist wohl auch die größte Leistung im Leben des Künstlers geblieben. Auch in anderen Filmen, die später kamen, so besonders in „Das Himmelsschiff", kam seine schauspielerische Qualität noch oft zur Geltung.

Viggo Larsen wurde im Jahre 1910 nach einem großen Filmerfolg in Kopenhagen nach Deutschland gerufen und hat die Reichsgrenzen seitdem nicht wieder verlassen. Er hat fünfzehn Jahre lang in Deutschland am Gelingen der deutschen Filmkunst mitgeholfen – eine Pionierarbeit, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Sein erster großer Erfolg war „Der Eid des Stephan Huller".

Gudrun Houlberg und Valdemar Psilander



Olaf Fönß als „Bajazzo"

Viggo Larsen. (Privatbild)

In diesem Film spielte auch eine Frau mit, die später noch lange Zeit seine Partnerin war: Wanda Treumann. Ein weiterer großer Erfolg (auch mit Wanda Treumann) war eine entzückende Groteske: „§ 80 Absatz 2." In der Kriegszeit kamen einige große Filme mit Viggo Larsen heraus: „Nachträtsel", „Der graue Herr", „Rotterdam–Amsterdam", „Abenteuer einer Ballnacht", „Lehrer Matthiessen" und viele andere.

Filmdrama, Star- und Serienfilm

Seit Beginn des Weltkrieges erwuchsen der deutschen Filmindustrie ganz neue Pflichten und damit zugleich auch ganz neue lohnende Aufgaben. Die durch Ausschaltung französischer, englischer, italienischer und amerikanischer Filmfabrikate entstandene Lücke mußte von der deutschen Filmindustrie ausgefüllt werden. Besonders die gefährlichste und erdrückendste Konkurrenz, Frankreich, war nun mit einem Schlage beseitigt. Statistiker hatten festgestellt, daß Frankreich an Deutschland vor dem Weltkriege Filme für einen Betrag verkauft hatte, der weit höher als die ganze Kriegsentschädigung 1870/71 war. Außerdem verlangte das Publikum, in seinen nationalen Empfindungen gründlich aufgerüttelt, stürmisch nach deutschen Spielfilmen. Die neue Aufgabe war an sich ganz klar: auch der Kinogeschmack ist Schwankungen unterworfen, also von nun an Experimente, Proben, Einfallsgestaltungen, neues dichterisches und filmisches Können! Ist der Krieg vorbei und der Friede geschlossen, müssen die Leistungen des deutschen Kinos so sein, daß das Publikum sich gar nicht mehr erinnert, jemals fremdländische Filme gesehen und bewundert zu haben.

Das Kinobild war einst nur Sensationsware. Da konnte die Wandlung zur Filmkunst nur langsam vor sich gehen. Das Publikum war während der Kriegszeit mit Neuerungen gar nicht zu sättigen. Die Programme wechselten alle acht Tage, in den großen Kinos noch häufiger. Es mußte immer etwas Neues, immer etwas anderes kommen. Sonst ging keiner ins Kino. Im Genuß war man gierig, seelenlos. Die Filmateliers arbeiteten wie im Fieber.

Nur wer diesen furchtbaren Filmhunger der Masse Volk

Mia May in „Hilde Warren und der Tod“

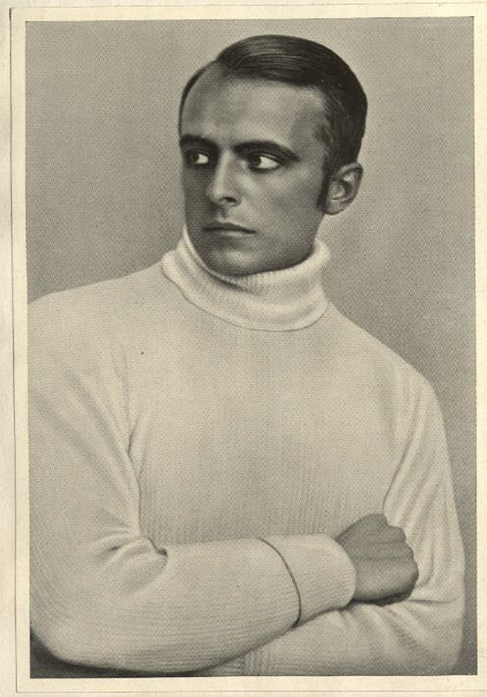
Hanny Weiße

Ludwig Trautmann als Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“

erkannt hat, kann begreifen, was nunmehr geschah: die Berufsschauspieler hatten den Brettern nicht etwa für immer Lebewohl gesagt, und mancher ging überhaupt nicht zum Film. Mit Berufsschauspielern war also das Arbeitspensum gar nicht zu bewältigen. Da aber allein in einem Jahrhunderte von Filmen gedreht werden mußten, waren die Filmfabriken gezwungen, ohne große Auswahlmöglichkeiten nach Kinodarstellern und Filmkünstlerinnen auf die Suche zu gehen. Von überallher wurden sie herangeholt: aus den Cafés, von der Varietébühne, aus dem Zirkus, aus der Schar der Chormädchen, aus den Konfektionshäusern, aus der Abendgesellschaft, aus dem eigenen Familienkreise. Viel Geist brauchte ja für die neue Filmkunst nicht mitgebracht zu werden, denn auf das dichterische Wort der Sprechbühne war zu verzichten. Die „Auserwählten“ mußten nur äußerliche Vorzüge mitbringen und hatten Dramatik nur durch Mienen und Gesten zu verkörpern. Untaugliche, Halbfertige, Talentlose und Günstlinge standen plötzlich im Scheinwerferlicht des Ateliers und lächelten ein paar Tage später von der Leinwand herab dem Publikum zu. Sie alle waren selbstverständlich nur „aus Liebe zur Kunst“ gekommen! Wir können heute die Tiefe und Reinheit ihrer Kunstliebe nicht mehr nachprüfen. Wir wollen es auch nicht. Wir wissen nur, daß in die Zeit des Weltkrieges die furchtbare Periode der Star- und Serienfilme fällt. Zu dem einen „Star“, den man „unbedingt gesehen haben mußte“, gesellten sich andere ohne Zahl: acht Filme mit Hedda Vernon, zehn Filme mit Leontine Kühnberg, ebenso viele mit Fern Andra, eine Erna-Morena-Serie, eine Mia-May-Produktion, der 9. Egede-Nissen-Film in Vorbereitung! So las man in den Fachzeitschriften.

Von Kunst konnte vorläufig nun keine Rede mehr sein. Jeder Filmfabrikant stützte sich auf die Hauptmitwirkung eines einzigen Darstellers oder einer einzigen Filmdiva und ließ Manuskript und Handlung seiner „Kanone“ auf den Leib schreiben. Das hatte zur Folge, daß die Filmhandlung über die Individualität dieses Hauptdarstellers selten hinausreichte, d. h. die meisten Filme wurden nicht zur Unterhaltung des Publikums gemacht, sondern um den Kinoliebling wieder einmal in einer neuen „Bombenrolle“ zu zeigen. Die Kinos waren überfüllt. Sie füllten sich aus dem Bedürfnis der Menge heraus, in den sorgen- und kummervollen Tagen des Krieges überhaupt eine Ablenkung zu haben. Jedes Angebot stieß auf befriedigende Nachfrage: Filmrummel! Ein Kritiker mit arithmetischem Gewissen hat vor gar nicht langer Zeit den Stars eine Ruhmesdauer von sechs Jahren zugewiesen. Diese Rechnung geht an der Wirklichkeit nicht sehr vorbei; vor allem gilt dies für die „gemachten“ Talente, an denen im Film kein Mangel ist, und die eine Zeitlang, von der Gunst der Reklame getragen, im Vordergrund der Flimmerbühne stehen. Nun, nichts ist schwieriger, als das Wohlwollen der Zuschauer durch Jahre hindurch zu erhalten, und nichts ist kürzer als das Gedächtnis des Publikums, das sehr gern immer wieder neuen Erscheinungen und Stars zujubelt.

Wanda Treumann, jahrelang die Partnerin von Viggo Larsen



Ernst Hofmann, der schöne Mann der Leinwand

Hella Moja, einer der beliebtesten Stars während des Weltkrieges

Lotte Neumann in „Der Klapperstorchverband“

Wo ist jener große Star geblieben, der einst der Porten und der Nielsen den Rang, die beliebteste deutsche Filmdiva zu sein, streitig machen konnte: Mia May? Wem klingt heute noch der Name Wanda Treumann so vertraut, daß er sich ihrer erinnerte? Man konnte sie sich in ihren besten Jahren kaum ohne ihren Partner Viggo Larsen denken, mit dem sie durch jene sensationellen Katastrophen ging, die den Film in seinen Kindertagen auszeichneten. Titel wie „Die Sumpfblume“, „Das Geheimnis der X-Strahlen“ genügten zusammen mit dem Namen Wanda Treumann, um jedes Kino zu füllen.

Maria Carmi und Carl de Vogt in „Weg des Todes“

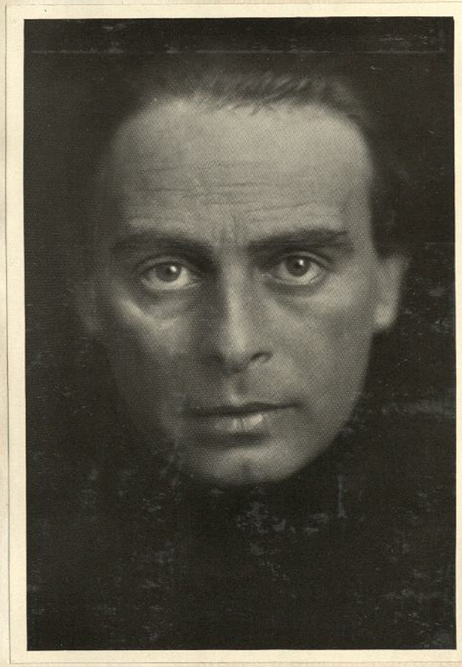
Von der Fern Andra, die übrigens in ihren ersten deutschen Filmen Fern André hieß, ist der Begriff „Kientopp“ einfach nicht zu trennen. Ihr war kein Mittel zu bedenklich, um sich in Szene zu setzen oder die Reklametrommel für sich rühren zu lassen. In einer Reklamebroschüre mutete sie den Lesern zu, ihrer Behauptung Glauben zu schenken, daß sie in jedem Jahr ein paar Monate in einem italienischen Kloster verbrächte. Sie ließ sich auch in Schwesterntracht photographieren, aber gerade diese Reklamewut machte sie schließlich unmöglich. Die Fern Andra ver-

Gertrud Welcker und Curt Götz in „Die Dame in Schwarz“

keinem Mittel mehr erreichen konnte. Dabei war sie eine waghalsige Artistin, die sich auch in gefährlichen Situationen nicht durch ein namenloses „Double“ vertreten ließ, sondern eine Darstellerin, die ihre Sensationen selbst ausführte. Trotzdem ging ihr Ruhm schnell bergab.

Die männlichen Sterne am Filmhimmel kamen fast alle – wie Jannings so trefflich sagt – aus „Dalles“ zum Film. Er selbst war ewig in „momentaner Geldverlegenheit“, und so klapperte er schon als bekannter Reinhardt-Schauspieler sämtliche Filmbüros der Friedrichstraße ab, um Beschäftigung zu bekommen. Er fand aber überall verschlossene Türen. Endlich empfing ihn ein bekannter Sensationsdarsteller und Regisseur und zeigte sich gewillt, ihn zu engagieren. Tageshonorar 25 Mark. Jannings strahlte! Und als er eifrig nach dem Manuskript verlangte, sagte man ihm, das sei nicht so wichtig. Er müsse nur nach einer aufregenden Verfolgung von der Weidendammer Brücke trat den damals im deutschen Film noch nicht heimischen „Vamp“-Typus, den wir seither aus Amerika kennenlernten. Auf der geschickten Ausnutzung dieses Umstandes beruhen ihre Erstlingserfolge, die sie später mit

H. A. von Schlettow und Ellen Richter in „Brigantenliebe“



Bernd Aldor, der Typ des Liebhabers in der Kriegszeit

auf einen darunter fahrenden Dampfer springen, fertig! – Das genügte. Jannings schlich sich heimlich aus dem Büro und dachte mit Wehmut an die schöne Gage. Doch er entging seinem Schicksal nicht. Denn bald wurde er von Robert Wiene für eine Rolle in dem Film „Fromont jun., Risler sen.", der nach dem bekannten Roman von Daudet verfilmt wurde, mit 40 Mark Tageshonorar engagiert. Die erste Rolle war da! Der Weg zum Ruhm offen.

Auch Harry Liedtke war damals bei Reinhardt. Hier animierte ihn irgendein Kollege zum ersten Filmversuch. „Und so stand ich eines Tages im Meßter-Atelier und drehte meinen ersten Film mit dem schönen Titel ‚Die Rache ist mein'. Ich weiß nur noch, daß ich im letzten Akt von meinem eigenen Sohn im Duell erschossen wurde, und erinnere mich auch noch ganz deutlich an eine Szene, in der der Chauffeur des Wagens, der mich zum entscheidenden Rendezvous bringen mußte, sich in den Tod verwandelte." Bald wirkte Liedtke in den ersten Detektivfilmen, in jenen spannenden Geschichten, die die Namen Stuart Webbs und Joe Deebs populär machten. So gehört Harry Liedtke zu den Schauspielern, die die Anfänge des deutschen Spielfilms mitgemacht und neben Emil Jannings, Werner Krauß und anderen Größen zu einer Zeit gewirkt haben, als das Kino noch eine Angelegenheit dritten und vierten Ranges war.

Robert Ramin erzählt von Conrad Veidt aus der Zeit des Weltkrieges u. a. folgendes:

„Im Dezember 1914 wurde Conrad Veidt nach Spandau zum Train eingezogen und kam nach der Ausbildung an die Ostfront, wo er schließlich nach Kämpfen vor Warschau erkrankte und in ein Lazarett nach Tilsit übersiedelte. Inzwischen hatte sich die deutsche Front bis an die Düna vorgeschoben, und die Städte Libau und Mitau waren besetzt worden.

Aus der zuerst genannten Stadt kam eines Tages ein Brief nach Tilsit, worin dem nunmehrigen Trainunteroffizier der Rat gegeben wurde, sich beim Frontheater in Libau zu bewerben, das noch einen guten Schauspieler brauchen könne. Der Brief stammte von Lucie Mannheim, die, wie Veidt, Schülerin bei Reinhardt gewesen war und sich jetzt in Libau seiner erinnerte. Das Gesuch des jungen Unteroffiziers wurde genehmigt und Veidt von Tilsit nach Libau in Marsch gesetzt. Das Frontheater erfüllte die kühnsten Hoffnungen Conrad Veidts. Denn alle die Rollen, die er sich brennend wünschte und die ihm das reguläre Theater damals vorenthalten hat, durfte er dort spielen. Durch den Erfolg angestachelt, der ihm in Libau zuteil wurde, wandte sich Conrad Veidt an Max Reinhardts Bruder Edmund und fragte an, ob für ihn nicht Platz als Darsteller am Deutschen Theater sei. So kam Veidt während des Krieges wieder nach Berlin zurück; aber jetzt nicht mehr als Figur im Hintergrund, sondern als Darsteller.

Als Veidt zu filmen begann, lag die Hauptrolle stets in den Händen des Liebhabers. Dieser aber mußte nach allgemeiner Ansicht von einem schönen Menschen mit gefälligem Gesicht gegeben werden. Conrad Veidt aber

Fern Andra in „Des Lebens ungemischte Freude"

Emil Jannings, jung und schön, in seinem ersten Film „Fromont junior, Risler senior"

Erich Kaiser-Titz

Bruno Decarli und Harry Liedtke in großem Spiel in „Rebellenliebe"

Conrad Veidt in „Opfer der Gesellschaft“

Werner Krauß als großer Mime in „Der Fremde“ mit Lupu Pick und Georg John

Aus einem alten Pastorengeschlecht aus dem Westerwald kam Werner Krauß her. Er fing wirklich von unten an, wenn er mit einer Wanderschmiere auf einem Leiterwagen durch das sächsische Erzgebirge zog, und sein schauspielerischer Aufstieg ließ recht lange auf sich warten, da er erst in den Wedekindschen Festspielen 1915 den Bühnenleitern und dem Publikum auffiel. Richard Oswald hat ihn damals für den Film entdeckt. Er gab Krauß die Rolle des Dapertutto in „Hoffmanns Erzählungen“. „Es ist wahr, daß Oswald mich nach dem zweiten Aufnahmetag in die Atelierecke zog und mir flüsternd mitteilte: ‚Sie machen Ihre Sache ganz gut! Ich erhöhe Ihre Tagesgage auf 50 Mark‘ (abgeschlossen hatte ich mit nur 40 Mark).“

Ein Mann, den wir noch zur Stummfilmzeit zu Grabe getragen haben, hat im Kriege auf der Leinwand eine ganz große Rolle gespielt: Erich Kaiser-Titz. Wie kein zweiter deutscher Schauspieler war er, der in mehr als 300 Filmen mitgewirkt hatte, mit der Filmindustrie verwachsen – denn er kam in Berlin in jenen Räumen zur Welt, in denen der entschlafene Filmklub seine Stätte gefunden hatte. Kaiser-Titz, dessen Vater zu den bekanntesten Architekten der Reichshauptstadt gehörte, bildete sich zum Kunstschlosser aus und lernte praktisch auf Neubauten, wovon er später mit vielem Humor erzählt hat. Verhältnismäßig spät kam er zur Bühne, auf der er besonders als Charakterdarsteller geschätzt wurde. Im Film, dem er sich bereits 1911 mit einem Engagement bei der Mutoskop verschrieben hatte, begann seine große Zeit, als der Kriminalfilm auf der Höhe stand. Er dürfte der Partner von allen Schauspielern und Schauspielerinnen gewesen sein, die jemals im deutschen Film Ansehen genossen haben. Später übertrug man ihm charaktervolle Nebenrollen, die zwar im Gesamtbild von Wichtigkeit sind, leider aber nur wenige Spieltage bedeuten. Einen seiner letzten Erfolge erzielte er in der „Ungarischen Rhapsodie“. Der Tag seines Todes machte den Plan unmöglich, mit ihm die Kostümprobe für „St. Helena“ durchzuführen.

Bald folgte ihm am Ende des stummen Films noch ein ganz Großer in den Tod: Albert Steinrück. Mit der erschütternden Vaterrolle in „Asphalt“ nahm der große Mime viel zu früh für immer Abschied von der Leinwand.

hatte ein ‚sprechendes‘ Gesicht und wurde dadurch von Anfang an zum Charakterdarsteller abgestempelt. Sein etwas fremdartiger Typ schien den Regisseuren besonders zur Verkörperung exotischer oder sonst irgendwie ungewöhnlicher Menschen geeignet.

Sein erster Film ‚Das Rätsel von Bangalore‘ war ein typisches Kinostück jener Jahre. Er spielte darin einen Inder, der geheimnisvoll und überaus dämonisch durch das Bild ging. Da der Film großen Erfolg hatte, verhalf er ihm bald zu anderen Rollen.

Conrad Veidt war nach den ersten paar Rollen als dämonischer Filmtyp abgestempelt, als Darsteller nervöser, überfeinerter Menschen – und er ist es auch ein Jahrzehnt lang geblieben“ (Robert Ramin).

Pola Negri

Man glaube nicht die phantastischen Dinge, die über Pola Negris Kindheit erzählt werden. Die Barone und Schlösser sind in der Welt nicht so dicht gesät wie in den Gehirnen phantasievoller Biographen. Ich halte mich an einen ernst zu nehmenden Schilderer ihres Lebens: Am 31. Dezember 1897 wurde Pola Negri in Lipno bei Warschau geboren. Ihre Mutter war mit einem Polen ungarischer Abstammung, Georg Chalupez, verheiratet. Die Ehe ging bald in die Brüche.

Mit ihrem Töchterchen allein geblieben, sah sich nun Frau Chalupez, die über keinerlei Vermögen verfügte, vor die Notwendigkeit gestellt, für ihrer beider Unterhalt und für die Zukunft ihrer Tochter zu sorgen.

Die kleine Pola wurde im Alter von acht Jahren in die Ballettschule des Warschauer Nationaltheaters aufgenommen. Ihr angeborenes choreographisches Talent und ihr seltener Fleiß erregten bald die Aufmerksamkeit und die Anerkennung der Ballettmeister, die ihr die glänzendste Zukunft voraussagten. Am 2. September 1912 debutierte sie im Kleinen Theater, unter der Direktion Zaleski, in einer besonders schwierigen Rolle des Stückes vom Grafen Fredro „Was Mädchen träumen“.

Publikum und Presse waren von dem Talent der jüngsten polnischen Schauspielerin begeistert. Sie hatte eben ihr fünfzehntes Lebensjahr vollendet.

Laut kaiserlicher Verordnung vom 4. Juli 1913 wurde Pola Negri zur Hofschauspielerin des Nationaltheaters in Warschau ernannt. Sie kreierte dort mehrere bedeutende Rollen. Ihre Beliebtheit steigerte sich von Tag zu Tag, die Rolle aber, durch die sie sich die ungeteilte Bewunderung der Presse erwarb, war die der Tänzerin in der Pantomime „Sumurun“.

Zur Zeit, als Pola auf der Bühne Erfolge erzielte, nahm sie das Angebot des Direktors Hertz von der polnischen Filmfabrik „Sphinx“ an, der ihr vorschlug, die Hauptrolle in dem Film „Sklave der Sinne“, dessen Autor übrigens Pola selbst war, zu spielen.

Sie kehrte den Brettern den Rücken.

Bis hierher fast alles wie bei Asta Nielsen.

Pola hatte diesen Film bereits ganz vergessen, als er eines Tages in Berlin herauskam. Sie war um ihren künstlerischen Ruf besorgt und fürchtete, daß die Berliner sich über diese jämmerlichen Aufnahmen belustigen würden. Zu ihrem größten Erstaunen gefiel „Der Sklave der Sinne“ sehr gut, und die Leiter der Ufa, die einer Vorstellung beigewohnt hatten, boten Pola sofort einen Vertrag an, durch den sie als zukünftiger Star der Ufa-Gesellschaft verpflichtet wurde.

Auf der deutschen Leinwand war mit ihr ein ganz neues

Pola Negri und Emil Jannings in „Vendetta“

Pola Negri und Fritz Schulz in „Die Marchesa von Armiani“

Pola Negri und Harry Liedtke in einer gefühlvollen Liebesszene

Gesicht erschienen. Ganz anders als das der Asta Nielsen, erst recht anders als das der Porten. Wenn man von einem Filmgesicht sprechen kann, so hat es Pola Negri. Sie ist nicht schön im landläufigen Sinne, aber sie hat das von innen bewegte Gesicht der großen Tragödin, den „erleuchteten Spiegel“ einer leidenschaftlichen Seele und eines starken Temperaments. Die Echtheit ihrer Gefühle, die Rührung, die sie in dramatischen Szenen zeigte, und die tiefe Trauer, die sie in vielen Fällen aufbrachte, drangen dem Kinobesucher bis tief ins Herz hinein.
So hat Pola Negri die Internationalität erworben, die den Filmstar nicht nur in einem Lande, sondern in der ganzen Welt populär macht.
Ernst Lubitsch hat Pola Negri zu seiner großen Filmtragödin gemacht.
Doch davon später mehr.

Der Klamauk im Film

Am Anfang des Lichtspiels – also weit vor dem Kriege – war der Klamauk, d. h. der 10–20 Meter lange Witzfilm. Man plünderte ganz einfach die Werke der Karikaturisten. Alle Witzblätter und auch die Humoristen des Buches und der Bühne mußten ihre besten Leistungen ungefragt dem werdenden Lustspielfilm ausliefern. Ganz weit zurück: die erste deutsche Filmkomikerin war Johanna Ewald, die unverwüstliche komische Alte, mit der Meßter 1897 den Kurzfilm „Gestörtes Rendezvous“ drehte. Hunderte von humoristischen Stoffen folgten. Hier muß der Leinwandchronist neben vielen anderen die Namen Ida Perry, Fanny van Roy, Fritz Beckmann, Arnold Rieck, Robert Steidl an den Sternhimmel schreiben. Dann kam der Krieg. Das Leben und die Leinwand wurden ernst. Der Patriotismus verstand am Anfang keinen Spaß. Die ersten Filme patriotischen Charakters waren daher auf den ernsten Grundton der ersten Kriegsmonate abgestimmt. Bald aber wußte man den Ereignissen auf dem Welttheater auch die humoristischen Seiten abzugewinnen. Es wäre auch durchaus verfehlt gewesen, nur Filmstücke ernsten Inhalts herzustellen und vorzuführen. Die gute Laune der in der Heimat zurückgebliebenen Menschen kann durch leichte Humoresken und groteske Situationskomik am besten

Ufa

„Ross“ Verlag

Henny Porten und Walter Slezak in dem Film „Große Pause“

Arnold Rieck in dem Lustspiel „Arnold auf Brautschau“

erhalten und gesteigert werden: Stimmungspropaganda.
Der freudige Beifall, den Filme dieser Art in den Kinos fanden, bewies deutlich, daß sie einem wirklichen Bedürfnis der Menschen entgegenkamen („Was die Feldpost brachte“, „Ulanenstreiche“ usw.). Das Parkett schrie, wenn Albert Paulig in „Fräulein Feldgrau“ ein treuer und pfiffiger Diener seiner Herrin war und den feindlichen Soldaten ein Schnippchen schlug. Man trampelte vor Freude, wenn in dem Film „Die Liebesgabe“ ein junges Mädchen ein Paar selbstgestrickte Strümpfe ins Feld schickte, die allerlei seltsame Schicksale erlebten und schließlich doch an den „richtigen“ Mann kamen. Anna Müller-Linche trieb als stramme Küchenfee in „Fräulein Feldwebel“ (1915) ihr Allotria auf der Leinwand und spielte in unzähligen Filmen die komische Mutter, die xanthippige Gattin, die liebegirrende Witib oder die resolute Schwiegermutter. Gegen die Mitte des Jahres 1915 klauten die „patriotischen“ Lustspiele stark ab. Man hatte genug von diesem feldgrauen Pfeffer an Witz und Humor und erfann neue „Friedenskomik“.
Fast alle Komiker der Berliner Sprechbühnen und Varietés haben 1914–1918 in Filmlustspielen Unfug über Unfug, Unsinn und Klamauk gemacht: Oskar Sabo, der populäre Komiker des Berliner Theaters, beherrschte mit virtuoser Meisterschaft alle Nuancen des Filmhumors („Der Barbier von Filmersdorf“, 1915). Guido Herzfeld hat stets heitere Filmkunst geboten (z. B. als Prokurist Warschauer in der „Konservenbraut“, 1915). Außerordentliche Feinheiten von Humor und komischen Situationen brachte Herbert Paulmüller auf die Leinwand mit, eine Spezialtype für bedeppte Ehemänner. Schon durch seine Länge immer belustigend wirkte Paul Westermeier. Paul Beckers, der Stern des Varietés, der große Humorist, an dem sich Kranke gesund lachen können, spielte die Hauptrolle im „Fliegentüten-Heinrich“ (1918). Die urkomischen Martin Bendix und Guido Thielscher („Florians Tante“, 1916) machten ihren tollen Filmulk. Paul Heidemann spielte in zahlreichen Lustspielen den unvergleichlichen und unverwüstlichen Teddy stets mit natürlicher und nie aufdringlicher Komik. Das Derb-Bäuerische und Gradlinige brachte Konrad Dreher in den Film.
In Berlin kannte damals jedes Kind den Komiker Arnold Rieck vom Thalia-Theater, der so manches Couplet populär gemacht hat. Wenn Arnold Rieck als Gymnasialprofessor mit Bratenrock, Zylinder, Regenschirm und dem bestickten Reisefach aus Großvaters Zeiten sich auf einer Filmreise nach Hellas in eine schöne Griechin verliebte („Lehmanns Brautfahrt“, 1916), kam das Publikum nicht aus dem Lachen heraus.
In „Liebe und Bitterwasser“ verwechselt ein alter Apotheker die Flaschen und gibt seinem angebeteten Mädchen für den kranken Vater anstatt Sauerbrunnen eine Flasche Bitterwasser. Die Folgen bei dem Alten sind fürchterlich. Man sieht ihn unentwegt die Treppen zu dem

Paul Westermeier „hantelt“, Hans Albers darf in einer kleinen Nebenrolle Hanne Brinkmann in die Wangen kneifen

Leo Peukert in dem Lustspiel „Lohengrins Heirat“

bewußten „Ortchen“ stürmen. Mit dieser Apothekerrolle verbreitete Leo Peukert einst Lust und Heiterkeit, wie er überhaupt lange Zeit der beliebteste Lustspieldarsteller während des Krieges war.

Dieser Klamauk war so recht etwas für die Masse. Ganz unverständlich dagegen muß uns heute erscheinen, daß das Kinopublikum in der schweren Zeit des Krieges einem Schauspieler zujubelte, der sich in jeder Situation mit uns wesensfremder Schnoddrigkeit benahm: Ernst Lubitsch. In dem Film „Die Firma heiratet“ (1914) steigt er, ein kleiner Provinzler, zu den schwindelnden Höhen der Konfektionsallmacht auf, und in „Stolz der Firma“ (1914) verfolgen wir mit ihm die Laufbahn eines Lehrlings, der wiederum aus der Provinz in die Hauptstadt kommt und als vigilanter Kommis schließlich der Schwiegersohn des Herrn Chefs wird. Im „Blusenkönig“ (1917) steigt Lubitsch der blonden Käthe Dorsch nach und versucht immer wieder, mit allen seinen Lustspielfilmen das Konfektionsmilieu für das Kino zu „erobern“, wie es in Berlin rund um den Hausvogteiplatz zu Hause ist.

Der Komiker Albert Paulig in einem Lustspiel

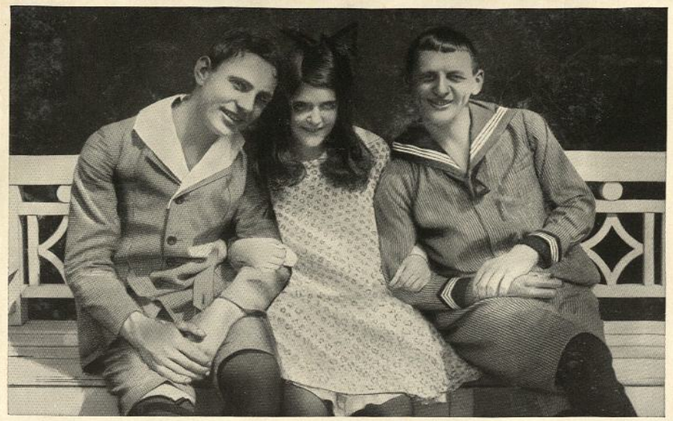
Auf dem Wege zum Lustspiel

Harry Liedtke und Pola Negri in „Komtesse Doddy“ leiten zum Lustspiel von Format über

Die Posse ist die älteste Gattung des Filmhumors. Mit den drastischen Filmszenen auf Jahrmärkten und Volksfesten fing es an: derb-naive Purzel- und Prügelragouts. Für die Dauer wurden das Einstürzen der Zimmerwände, das Zerschlagen der Tischservice, der unvermeidliche Hydrantenschlauch und ähnliche Gemeinplätze der Kinokomik doch zu langweilig. Der Filmhumor begann neue Wege zu suchen.

Eine lustige, vielleicht sogar ausgelassene, aber immer graziöse Fabel, Milieuschilderungen aus der Welt der flotten Leutnants, bärbeißiger Majore und verliebter Backfischherzen, nicht zuletzt der übermütige Sexualschwank der Berliner Residenz- und Trianontheater seligen

Asta Nielsen in dem weltberühmten Lustspiel „Engelein“. Rechts Bruno Kastner und Max Landa



Eduard von Winterstein, Rosa Porten (Schwester von Henny Porten) und Reinhold Schünzel in „Die Erzkokette“

Angedenkens, das alles müßte reizvolle Lustspielfilme ergeben! So sagte man sich. Die überlebte Situationskomik wurde von geistreichen Einfällen belebt, und zum alten Humor gesellten sich für die neue Form Witz und Satire. Bei diesem „verfeinerten“ Humor im Film müssen die Namen Asta Nielsen, Dorrit Weixler, Hedda Vernon, Resel Orla, Wanda Treumann, Lisa Weise, Henny Porten, Hanna Brinkmann, Ossi Oswalda u. a. m. genannt werden.

Asta Nielsen konnte heute Tragödin, morgen Kobold sein. Deswegen verdanken wir ihr auch manchen lustigen Film. Wer könnte jemals „Engelein“ vergessen, jenen Ausbund von Tollheit und Übermut.

Richard Hülsenbeck, der bekannte Reiseberichterstatter, erinnert sich des „Engelein“ wie folgt: „Asta Nielsen ist mir zum erstenmal erschienen, als ich noch ein ziemlich junger Mensch war und über die Differenzierungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen des menschlichen Gesichtes noch wenig nachgedacht hatte. Sie spielte damals die Rolle eines halbwüchsigen Mädchens mit einem sehr kurzen Rock und Beinchen mit Wadenstrümpfen. In meiner Erinnerung wirbeln noch diese Beine. Asta Nielsen war damals sehr unartig, so wollte es die Rolle. Ich war erstaunt, in welch genialer Weise sie die Unartigkeit nachahmen und darstellen konnte. Sie war ganz und gar Ausdruck der Unartigkeit, das Gesicht verzerrt und wieder geglättet, je nachdem Wille und Wunsch oder Abwehr und Ekel darüber hinweggingen. Sie war in ihrer Darstellung viel unartiger, als ein unartiges Mädchen je unartig hätte sein können. Sie war außerordentlich.“

Henny Porten als „Gräfin Küchenfee“

Menschen, die der Asta Nielsen sehr nahe stehen, wissen, daß das Komische und Lustige an ihr nicht etwa für die Leinwanddarstellung gekünstelt, sondern harmonischer Bestandteil ihres wahren Wesens ist. Diese Frau verfügt über einen köstlichen Humor, nicht als gequälte Lustigkeit, sondern als natürliche. Das erwies sich 1916 noch einmal so recht deutlich in dem Film „Das Liebes-ABC“, in dem sie den Auserwählten ihres Herzens in den Fächern Leben und Liebe in die Schule nimmt und – in Männerkleidung – den Schüchternen durch die tollsten Amüsierstätten der Hauptstadt schleppt.

Mit dem Film „Die Erzkokette“ (1917), einem Kinderlustspiel für große Leute, wurde den Backfischfilmen endlich einmal eine neue Seite abgewonnen: herzerfrischender Humor mit moralisch tieferem Hintergrund. Die Titelrolle gibt die schelmische Rosa Porten, Hennys Schwester. Die „Herren“ Tertianer wurden von Reinhold Schünzel und Eduard von Winterstein in kurzen Hosen mit einzigartiger Komik gegeben.

Auch Hanna Brinkmann muß hier genannt werden, die ausgelassene, waschechte Berlinerin, die von der Operettenbühne zum Film kam. Die personifizierte Natürlichkeit! Das ist der Stempel ihrer Eigenart. Tollen, übermütig sein, am liebsten nur Freilichtaufnahmen, „da kann man doch wenigstens keine Kulissen umreißen“. Asta Nielsen und Henny Porten haben hauptsächlich in Filmdramen gespielt und in das Lustspiel nur gelegentliche Ausflüge gemacht. Dorrit Weixler und Ossi Oswalda dagegen waren ausgesprochene „Stars“ des deutschen Lustspiels.

Bruno Kastner und Dorrit Weixler in „Dorrits Vergnügungsreise“

Daß man die Vernon zum Backfisch abstempeln wollte, hatte seinen Grund in den Riesenerfolgen der Dorrit Weixler. Auf der Bühne des Nollendorftheaters erschien in den letzten Jahren der Vorkriegszeit eine jugendliche Soubrette, deren Scharm bezaubernd und wie für den Film geschaffen war: Dorrit Weixler. Sie wurde der Filmbackfisch jener Jahre, und in „Fräulein Piccolo“ und im „Rosa Pantöffelchen“ errang sie internationale Erfolge. Ein natürlicher Humor verließ sie auch in solchen Augenblicken nicht, ein Gefühl für dezente Wirkungen beherrschte sie auch selbst dann, wenn die Regisseure um sie herum eine Possenwelt mit derben Wirkungen aufbauten. Sie ist in ihrer ursprünglichen Frische von keiner anderen Schauspielerin wieder erreicht worden. Leider waren ihre Nerven der anstrengenden Tätigkeit nicht gewachsen. In einem Filmsketch, der sie persönlich auf die Bühne stellte, erlitt sie an der Rampe einen Nervenzusammenbruch, dessen Opfer sie kurz darauf in einem Sanatorium wurde.

Ossi Oswalda ist in Berlin geboren und hieß mit ihrem Mädchennamen Ossi Sperling. Es ist bestimmt vielen ein Geheimnis, daß sie in einem ganz kleinen Film mit Ernst Lubitsch zum ersten Male vor den Kurbelkasten trat. Es war im „Schuhpalast Pinkus“. In diesem Lustspiel spielte der noch ganz unbekannte Ernst Lubitsch die Hauptrolle, und unter den vielen weiblichen Partien, die mit dem Helden der Geschichte zusammentrafen, befand sich auch die einer kleinen Schusterstochter. Diese Schusterstochter, deren Name niemals auf dem Programm erschien, war – die kleine Ossi Oswalda. Von „Ossis Tagebuch“ ab galt sie als die Verkörperin des deutschen Lustspielbackfisches.

Ossi Oswalda begann ihre Filmlaufbahn als kleine Komparsin und war froh, wenn sie damals außer fünf Mark Tageshonorar noch die Fahrtspesen ersetzt bekam. Sie war sehr ehrgeizig und trachtete danach, ihrem Regisseur aufzufallen. Aber das taten andere auch. Da plötzlich kam ihr die Erleuchtung. Eines Tages, als sie während einer Gesellschaftsszene vor dem Kurbelkasten stand und der Regisseur schon „Aufnahme“ kommandieren wollte, begann plötzlich die kleine Komparsin in Balltoilette – vor dem Kurbelkasten – einige Purzelbäume zu schlagen. Das war natürlich nicht nur ein schwerer Verstoß gegen die Atelierordnung, sondern auch gegen die Disziplin. Aber damit bewies Ossi, daß sie auf Starlaunen Anspruch erheben konnte, und die filmgewaltigen hatten merkwürdigerweise sofort das richtige Verständnis für diese Extravaganzen einer kleinen Anfängerin. Ihre Purzelbäume wirkten außerdem derart komisch, daß alle lachen mußten. Man brachte die Novize vor Ernst Lubitsch, der ihr dann die erste größere Rolle in „G. m. b. H. Tenor“ anvertraute.

Ossi Oswalda in „Kakadu und Kiebitz“

Detektive auf der Leinwand

Ernst Reicher, der Detektiv Stuart Webbs

ein. Dieser Film machte das bis dahin größte Geschäft, das man sich denken konnte. Überall, wo er erschien, im Inland und im Ausland, stand das Publikum an den Kassen der Lichtspieltheater Schlange. Das gab Mut. Es dauerte nicht lange, da wurde der zweite Stuart-Webbs-Film gedreht, dann der dritte, der vierte, der zwanzigste. Ernst Reicher hat wohl an 40–50 Filme gedreht, in denen er „Stuart Webbs" war, jener liebenswürdige, chevalereske, hochintellektuelle, sportlich durchtrainierte Detektiv, der seine vornehmste Aufgabe im unermüdlichen Dienst an der Gerechtigkeit sah. Sein größter Erfolg war der Film „Das Panzergewölbe", der im Jahre 1914 erschien und alle Kassenrekorde schlug. Andere Stuart-Webbs-Filme, wie „Die Pagode" (mit Werner Krauß und Lupu Pick), „Die Brüder von St. Parasitus", „Die graue Elster", „Das treibende Floß" und später „George Bully", „Der große Chef", „Die malaiische Dschonke", „Das Parfüm der Mrs. Worrington" u. a. m., wurden vom Publikum immer mit größter Spannung erwartet.

Die beiden Urheber der erfolgreichen Stuart-Webbs-Serien, Ernst Reicher und Joe May, haben sich 1915 getrennt, und Joe May trat mit einem neuen Unternehmen der Joe-Deebs-Serie an die Öffentlichkeit. Der erste Film nach der Trennung war „Das Gesetz der Mine" (1915) und ein Erfolg auf der ganzen Linie. Max Landa war in allen diesen Filmen Joe Deebs.

Ein Filmdetektiv darf nicht vergessen werden: Harry Higgs, der in Wirklichkeit Hans Mierendorff hieß, den wir als Darsteller aus manchen späteren Filmen kennen. Mierendorff spielte den Filmdetektiv als ein guter alter Onkel, der aber immer im entscheidenden Augenblick durchzugreifen verstand („Die Fußspur", „Hallo, Harry Higgs, wer dort?", „Der Mann im Nebel").

Die Berliner 12-Uhr-Mittag-Zeitung ist kürzlich den ersten Spuren des deutschen Detektivfilms nachgegangen:

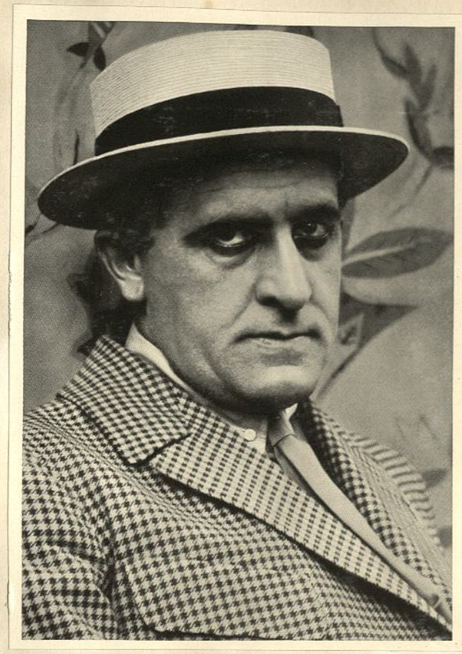
Im Jahre 1913 drehte der Regisseur Joe May einen Film, in dem eine Reihe aufstrebender Schauspieler beschäftigt war. Einer von ihnen hieß Ernst Reicher.

Reicher, der in England das Verbrecherviertel Whitechapel studiert und dort einen Kriminalisten kennengelernt hatte, dessen Scharfsinn er immer wieder bewundern mußte, schlug eines Tages vor, ein Abenteuer jenes Privatdetektivs zu verfilmen. Er taufte den Held des Films Stuart Webbs, und so entstand der erste Detektivfilm „Die geheimnisvolle Villa". Was niemand erwartete, traf

Max Landa, der elegante Detektiv Joe Deebs, mit Leopoldine Konstantin in „Der Onyxknopf"

Außer den drei genannten Schauspielern, die in Detektivfilmen auftraten, versuchten sich noch viele andere Schauspieler in der Filmdetektivrolle. Alwin Neuß hat den Sherlock Holmes in dem Film „Der Hund von Baskerville" und den Tom Shark in „Die Spinne" gespielt. 1915 spielte Eugen Burg mit Routine einen Detektiv und Friedrich Zelnik den Verbrecher. Harry Liedtke spielte in den Filmen „Die leere Wasserflasche" und „Die Hochzeit im Excentrik-Club" den Joe Deebs, als er zum Film kam; auch der verstorbene Ferdinand von Alten spielte später eine Joe-Deebs-Serie bei der Ufa, und der heutige rührige Führer der Reichsfachschaft Film, Carl Auen, errang als Joe Deebs in den Filmen „Der heulende Wolf" und „Tambourin und Kastagnetten" größte Erfolge. Die Hälfte aller Spielfilme, die in der Kriegszeit das Kino beherrschte, waren Detektivfilme. Die Masse versuchte, die nervöse Hochspannung, in die der Krieg den Alltag versetzte, durch eine andere, eine künstlich und willkürlich hervorgerufene, auszulösen. Bismarck hat nach großen Aufregungen ebenfalls gern Kriminalromane gelesen, wie auch Fürst Bülow und der berühmte Physiker Bunsen. Nervös erregte Nerven kommen oft zur Ruhe, wenn neue Reize sie treffen, oder, medizinisch ausgedrückt: Gift wird mit Gift bekämpft. Außerdem hat die Freude am Romantischen, Spannenden, Außergewöhnlichen, Abenteuerlichen – vielleicht auch das Interesse am Verbrecherischen überhaupt – dem Detektivfilm seine unzähligen Anhänger zugetrieben. Sein Reiz liegt in der steten Erregung des Publikums, die oft so weit geht, daß der Zuschauer förmlich mitspielt und sich dabei in die Rolle des Detektivs versetzt.

Die Sphäre des Verbrechens lockt. Der Gentleman-Einbrecher kämpft atemraubend mit der Polizei. Er ist weltsicher und Lebensgenießer. Was ist das gewöhnliche bürgerliche Dasein gegen die Romantik seiner Schicksale! Er ist der Held des Abends, der in Gefahr und Genuß auf den Höhen durch die feine Gesellschaft wandert, während unten im Tal die Philister auf den Straßen des Alltags einhertrotten. Da braucht man sich wirklich nicht zu wundern, daß begabte und unternehmungslustige Naturen gelegentlich von der Sehnsucht gepackt werden, von dieser Einbrecherherrlichkeit auch für sich selber ein Stück zu erobern. Hierin liegen die sozialen Gefahren des Detektivfilms.



Hans Mierendorff, der stets gemütliche Detektiv

Carl Auen als Detektiv in „Der heulende Wolf"

Viele Menschen empfanden aber selbst den mittelmäßigen Detektivfilm – gemessen an den gebräuchlichen Kitschrührdramen – als eine geistige Erlösung, und dies um so mehr, als mancher Detektivfilm nicht nur aufregend, sondern sogar belustigend war. Richard Hutter hat manchen Stuart-Webbs-Film als Lustspiel geschrieben, mit dessen Einkleidung in das beliebte Detektivgewand er das Publikum überraschen und bluffen wollte. 1919 war der Detektivfilm so gut wie zu Tode gehetzt. Er hat sich in der Nachkriegszeit nicht mehr recht erholen können, wenn er auch niemals ganz ausgestorben ist. Er mußte sich später in Inhalt und Aufmachung allerdings gründlich wandeln.

III. Die Nachkriegsarbeit am Film

Aufklärungsfilme

Es ist ein altes weltgeschichtliches Gesetz, daß immer nach einem beendeten Krieg eine Zeit völliger Verwirrnis, Demoralisierung, Degeneration in allen ihren Spielarten folgt. Die Menschheit, zermürbt von den Entbehrungen, zerrüttet von den seelischen und wirtschaftlichen Erschütterungen, ausgehungert, verroht und verwildert von den Grauen des Krieges, reagiert alle diese Schrecknisse ab in einem Taumel in das Extrem. Man dürstet nach dem Langentbehrten, nach Hingabe an friedlich ungestörten Genuß des Lebens.

Es hat zu allen Zeiten nie an Leuten gefehlt, die die Nutznießer dieses Symptoms waren, die die Konjunktur erfaßten. Sie waren daher auch beim Film unausbleiblich. Die ersten „pikanten Filmaufnahmen", die gern für Herrenabende gekauft wurden, kamen aus Frankreich. Es waren Aktbilder, wie die „Fee im Walde", „Im Bade", „Die Quellennymphe", alles „freie Aufnahmen" in herrlichen Landschaften – „Kunstwerke" mit „Modellen" fraglichster Herkunft. Solche Filme haben wir in Deutschland öffentlich natürlich niemals gesehen. Unsere Polizei war auf dem Posten.

Conrad Veidt und Erna Morena in „Das Tagebuch einer Verlorenen"

Anfang 1917 drehte Richard Oswald den Film „Es werde Licht", der die Gefahren der Syphilis behandelte. Oswald hatte sich angeblich vorgenommen, einen Film zu schaffen, der in interessanter dramatischer Entwicklung gleichsam belehrend wirken und zeigen sollte, wie dem Gespenst der bösen Infektion zu begegnen ist. Es wurde nach damaligen Begriffen ein Riesenfilm, der unter der Ägide der „Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten" mit Bernd Aldor, Hugo Flink und Leontine Kühnberg in den Hauptrollen großes Aufsehen erregte.

Viele haben schon 1917 Richard Oswald den guten Aufklärungswillen abgestritten und ihn bezichtigt, mit der Aufklärung des Volkes Spekulation zu treiben. In diesen Verdacht wäre er vielleicht nicht gekommen, wenn er nur den ersten Teil von „Es werde Licht" gemacht hätte. So aber steht er vor uns als der spekulativ lachende Filmfabrikant, der mit dem Erfolg des ersten Teils seiner „Aufklärung" nicht schnell genug auf der materiellen Erfolgsbahn weiterschreiten konnte. Anfang 1918 erschien der zweite Teil von „Es werde Licht" unter Mitregie von E. A. Dupont und unter Mithilfe von Iwan Bloch (!). Dem „interessanten" Thema wurden wieder

Erika Gläßner, der Backfisch aus dem Berliner Westen, in vielen Aufklärungsfilmen

neue Seiten abgewonnen. Schnell noch einen dritten Teil Mitte 1918! Wie in der Konfektion die Kollektionen auf der Stange.

Die Novemberrevolution hatte die Zensur beseitigt. Schnell schlossen der „Wissenschaftler" Magnus Hirschfeld und der Konjunkturritter Richard Oswald ein inniges Bündnis: noch einen Teil von „Es werde Licht!" Anschließend „Prostitution!" und „Anders als die andern (§ 175)!" Dem vom überstandenen Weltkrieg her an Leib und Seele erholungsbedürftigen deutschen Menschen wurden hier die Freudenhäuser, Zuhälter, Dirnen, Sadisten, Homosexuellen eindringlich und schaukräftig vor Augen geführt, und Anita Berber stellte das Freudenmädchen dar, wie es natürlicher kaum dargestellt werden konnte. Die Degeneration in Greifbarkeit!

Die Tagespresse schrie gegen die erotischen Filme der Jahre 1918/19 laut und zornig auf.

Die einzige Antwort aus der „Filmkunst" waren neue Werke: „Moral und Sinnlichkeit" und „Keimendes Leben", wofür man sich den Oberstabsarzt Dr. Paul Meißner und als Darsteller sogar Emil Jannings und Hanna Ralph gekapert hatte. Erika Gläßner zeigte als Kurfürstendammbackfisch in jugendlicher Verdorbenheit und mit aller Echtheit des Berliner Westens die Abgründe des modernen Großstadtlebens, und Reinhold Schünzel spielte die Zuhälterrollen. Man hatte nicht falsch spekuliert: diese „Sittlichkeit" war nach den Jahren der zahmen Porten-Filme und aller langweiligen Sentimentalitäten eine wahre „Wohltat".

Bald wurde die Sache aber doch zu bunt.

Jetzt empörten sich sogar schon die Darsteller gegen den Filmschund, der sich immer wieder unter der Maske der „Wissenschaftlichkeit" oder „Volksaufklärung" breitmachte.

Aber der Gewinn aus diesen ekelerregenden Filmen war für einen kurzen Augenblick der Konjunktur zu fett. Diese Konjunktur mußte erfaßt werden. Man führte den deutschen Menschen immer tiefer in die Niederungen menschlichen Trieblebens. Richard Oswald machte sogar für den Film „Prostitution" eine spannende Fortsetzung: „Die sich verkaufen ..."

Schließlich war die Produktion der Sittenfilme auf der ganzen Linie in Gang gekommen: „Die Verführten" von Hans Hyan, „Die Geschichte einer Gefallenen" mit Lya Mara, „Das Tagebuch einer Verlorenen" nach dem Roman von Margarete Böhme mit Erna Morena, „Vom Rande des Sumpfes" mit Lu Synd, „Frauen, die der Abgrund verschlingt", „Prinz Kuckuck" – die Höllenfahrt eines Wollüstlings nach Otto Julius Bierbaum, „Verlorene Töchter", „Die Nackten", „Polygamie", „Sündiges Blut", „Freie Liebe", „Hyänen der Lust", „Arme kleine Eva" (Verbrechen gegen das keimende Leben), „Das Paradies der Dirnen", „Wenn ein Weib den Weg verliert", „Halbwelt" (eine Sittentrilogie), „Fräulein Mutter", „Die Laune eines Lebemannes" u. a. m.

In Düsseldorf stürmten die Kinobesucher bei dem Filmwerk „Gelübde der Keuschheit" auf die Bühne und zerrissen die Leinwand. In Baden wurden die in Umlauf

Reinhold Schünzel in „Das Mädchen aus der Ackerstraße" mit Lilli Flohr

befindlichen Kopien des Films „Prostitution" von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt. Gegen den Hersteller des Bildes, Richard Ornstein, genannt Oswald, wurde wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften Strafantrag gestellt. Die Empörung wurde schließlich so groß, daß in den süddeutschen Landtagen immer wieder Anträge gestellt wurden, die Kinos zu kommunalisieren und die ganze deutsche Filmindustrie zu sozialisieren, um in Zukunft die Sexualfilme unmöglich zu machen.
Man muß schon feststellen, daß das Jahr 1919 den moralischen Tiefstand des deutschen Films darstellt, dem in der gesamten Auslandpresse die „hohe Moral" der lateinischen und angelsächsischen Rasse entgegengestellt wurde. Anstand und gute Sitte schienen aus dem deutschen Kino und Film vertrieben zu sein. Mit diesen Sexual-Aufklärungsfilmen unter pseudowissenschaftlicher Flagge war der internationale Filmweltmarkt natürlich nicht zu erobern. Alles wartete auf die gesunde Reaktion.

Gertrud Welcker, der Typ der willensschwachen, mondänen Frau aus der Filmaufklärungsperiode

Sie kam nicht so schnell, wie man hoffte. Die Aufklärungsperiode klang langsam und erst noch mit einigen Filmen ab, die man vorsichtigerweise „Tendenzfilme" nannte: „Alkohol", „Der gelbe Tod", „Opium", „Morphium", „Nerven" u. a. m.

Der Monumentalfilm

Die Tendenz der filmkünstlerischen Nachkriegsarbeit läßt sich mit einem Satz kennzeichnen: fort vom Starfilm – auf zum Monumentalfilm, in dem jeder Darsteller, aber auch die Komparsen, die Kameras und Dekorationen „Stars" sind.
Diese Tendenz hat Amerika diktiert.
In Amerika lag plötzlich der Schwerpunkt der Filmherstellung nicht mehr bei den populären und beliebten Stars, sondern bei den Spielleitern und Regisseuren wie Griffith, Th. Ince, W. S. Hearst. In „Intolerance" war die Handlung völlig konfus und die schauspielerische Leistung recht mäßig; bewundernswert aber war der Angriff auf Babylon mit seiner riesigen Architektur und den rhythmisch gelenkten Menschenmassen. Das Fest in Babylon mit den Tempeltänzerinnen, der Sturm auf die Mauern der Stadt, der Untergang in Rauch und Flammen, die Kämpfe in der Bartholomäusnacht im Schein der Fackeln waren ganz neuartige Szenenbilder. Selbst ein Film von Weltruhm wie „Invasion" baute sich auf einem sehr mittelmäßigen Textbuch auf, war darstellerisch nicht immer auf der Höhe, wirkte aber durch die geradezu genialen Regieeinfälle, durch die Kameraleistungen und die verblüffende Disziplin der Massenszenen.
Die deutsche Filmkunst mußte wohl oder übel dem Zuge dieser Entwicklung folgen. Diese Entwicklung war für den deutschen Film von weltwirtschaftlicher Bedeutung. Mit unseren „Starfilmen" aus den Henny-Porten-, May- und Lotte-Neumann-Serien war der Weltmarkt nicht zu erobern. Es mußte ganz Großes geschehen. Es war schließlich auch zu befürchten, daß der unterzeichnete Gewaltfrieden eine Überschwemmung in Deutschland mit ausländischen Filmen bringen würde, wenn wir Deutschen auf dem Gebiet der Filmfabrikation das „Made in Germany" nicht wieder zur vollen Geltung bringen konnten.
In den Filmkreisen der Alliierten wollte man im übrigen auch zur Abwehr deutscher Wertarbeit im Film eine Verpflichtung eingehen, auf mehrere Jahre keinen Meter deutschen Film zu kaufen oder zu spielen. Man hatte aber bei diesem Boykott die Bedeutung einer Gesellschaft nicht mit einkalkuliert: der Universum-Film Aktiengesellschaft (Ufa), die eine große Anzahl von Lichtspieltheatern in der Schweiz, in Skandinavien, Holland und anderen Ländern erworben und damit ihren verhältnismäßig großen Absatz von eigenen Filmen im Auslande sichergestellt hatte. Auch in Spanien war deutsches Bankkapital an einer großen Anzahl von Kinos beteiligt. Die gemeinnützige Deutsche Lichtbildgesellschaft (Deulig) hatte allerlei Wirtschaftsabsichten und -beziehungen auf dem Balkan und hatte planmäßige Werbearbeit für Deutschland im Ausland zum Zwecke.
Seit 1918 mußte also die internationale Filmwelt mit der Ufa rechnen, die auf Anregung amtlicher Stellen unter Mitwirkung nahezu aller führenden Unternehmungen der Großfinanz, Schiffahrt und Industrie durch allmäh-

Die berühmte Löwenszene aus dem Film „Veritas vincit" mit Mia May

Marga Kierska und Theodor Becker in dem Monumentalfilm „Die Pest in Florenz"

Johannes Riemann und Mia May in dem neuzeitlichen Teil von „Veritas vincit“

liche Vereinigung der damaligen größten Filmfabriken (Union, Meßter, Decla-Bioscop) unter dem Druck der allgemeinen Filmpropaganda ins Leben gerufen worden war. Schon Anfang 1917 machte sich immer mehr die große Wirksamkeit der feindlichen Filmpropaganda bemerkbar und konnte selbst in unserem eigenen Vaterlande zu einer Gefahr werden, weil merkwürdigerweise in Deutschland die maßgebenden Kinotheater in Berlin und in anderen Großstädten sich in den Händen einer ausländischen Firma befanden. Um der feindlichen Filmpropaganda mit gleichen Maßnahmen entgegen zu treten, wurde während des Krieges das Bild- und Filmamt (Bufa) gegründet, das die Front mit Kinos versorgte und den Film in den Dienst der Ausbildung und der Kriegswissenschaft stellte. Da aber Filmproduktion und Filmkunst eine bürokratische oder militärische Einengung nicht vertragen konnten, sondern eine bestimmte Elastizität und kaufmännische Großzügigkeit forderten, schmolzen auf Anregung von Ludendorff Männer wie Major Grau, Staatsrat E. G. v. Stauß und andere eine finanzielle Beteiligung der Reichsregierung und einen Wirtschaftskonzern mit bewundernswerter Weitsichtigkeit zu einem Unternehmen zusammen, das den fremdländischen Theaterbesitz schnell in deutsche Hände brachte und gleichzeitig die Aufgaben des Bild- und Filmamtes übernahm: die Universum-Film Aktiengesellschaft (Ufa), die sich dann später unter dem Einfluß von Alfred Hugenberg zur bedeutendsten Filmgesellschaft Europas entwickelte. Dieses neue Filmunternehmen wollte den Weltmarkt erobern. Man ging sofort nach Beendigung des Krieges energisch ans Werk.

Zunächst wurde Rom in Tempelhof bei Berlin aufgebaut. Dreiviertel Millionen Mark stellte die Ufa dem Regisseur Joe May für die Filmtrilogie „Veritas vincit“ (1918) zur Verfügung, um in monatelanger Arbeit mit einem Riesenaufwand von Ausstattung und bisher ungekannten Massen von Schauspielern und Komparsen ein Dokument deutscher Filmkunst zu schaffen: in drei verschiedenen Zeitaltern spielt sich eine Liebesgeschichte auf dem Hintergrund der Lehre von der Seelenwanderung ab. Paul Leni führte für diesen Zweck die gewaltigsten Bauten des alten Rom in Tempelhof bei Berlin auf, die alte Stadt mit ihren Triumphzügen, ihren Arenaspielen, ihren prunkvollen Festgelagen und blutigen Christenverfolgungen, Riesenbilder eines geschichtlichen Bilderbuchs, alles echt bis in die letzten Einzelheiten des historischen Kostüms, echt selbst die Löwen des blutlüsternen Nero. Noch in den letzten Monaten des Krieges, in dem von aller Welt abgeschlossenen Deutschland, entstand dieser Film, der zum erstenmal den Blick des gesamten Auslandes auf die deutsche Filmindustrie lenkte.

Florenz wurde in Weißensee bei Berlin gebaut.

Der Ufa-Regisseur Otto Rippert beauftragte den bekannten Berliner Baurat Jaffé und den Maler Warm, im Weichbild Berlins ganze Stadtteile der „Königin der oberitalienischen Städte“ in geschichtlicher und architektonischer Treue für den Film „Pest in Florenz“ (1919) zu bauen. Hunderte von deutschen Bauleuten gingen mutig ans Werk und schufen auf dem Freigelände der Berliner Ufa-Ateliers den Palazzo Vecchio, den einstigen Sitz der Signoria, mit seinem hohen Wachturm, mit dem Wehrgang und den historischen Wappenbildern. Dicht an den Palazzo Vecchio baute Jaffé den Palazzo degli Uffizi, den einst der Maler Vasari (1560–74) geschaffen hat. Die Uffizien wurden durch die berühmte Loggia dei Lanzi teilweise flankiert und ihre graziöse Architektonik durch die gewaltigen Bogenhallen der Loggia unterstrichen. Diese Zentralbauten wurden durch zahlreiche andere Paläste und Prunkbauten umrahmt, und es entstand dadurch ein Entwicklungsraum für 10–15 000 Komparsen. In diesen herrlichen Bauten sollte die Sittenverderbnis des mittelalterlichen Florenz und die Strafe geschildert werden, die über die lebensdurstige Stadt in Gestalt einer furchtbaren Pest hereinbrach. Im Mittelpunkt der Handlung stehen eine Circe (Margarete Kierska) und der Einsiedler und Fanatiker Franziskus (Theodor Becker). Auch dieser Monumentalfilm hat die deutsche Filmkunst auf dem Wege zur erneuten Weltgeltung einen bedeutenden Schritt vorwärts gebracht.

„Ich glaube mich in der Annahme nicht zu täuschen“, sagte damals ein fremdländischer Filmkenner dem Auslande, „daß Deutschland an zweiter Stelle der Weltfabrikation steht. Die Deutschen haben kein Negerdorf mehr, sie können aus Valutaarmut in Indien keine Stadt aufnehmen, nicht nach Japan oder China reisen, auch nicht nach England, Afrika, Amerika. Und wir finden doch alle diese Gegenden in ihren Filmen!“

Der Grundstein zur Weltfirma und Weltmarke „Ufa“ ist in den Jahren 1918/19 gelegt worden. Der Konkurrenzkampf mit Amerika begann. Wie er sich abspielte und auslief, sollen die nächsten Seiten dieses Buches erzählen.

Neue Wege zur Filmkunst

Film ist Kunst, genauer bestimmt: Volkskunst, ist Arbeit für die Intellektuellen und für die breite Masse, ist schöpferische Tätigkeit, die nur dann restlos gelungen ist, wenn sie internationalen Beifall, weltumspannende Anerkennung findet. Ein Film ist gut, wenn die Theater um seinetwillen in Neuyork ebenso ausverkauft sind wie in Barcelona oder in Frankfurt an der Oder. Das ist der Grundsatz, von dem alle Filmarbeit, alle Emporentwicklung des lebenden Bildes auszugehen haben. Diese Gedanken in die Tat umzusetzen, ist unmittelbar nach dem Weltkrieg einem Mann gelungen, dem wir bisher in seinem Filmschaffen nicht von der sympathischsten Seite begegnet waren: Ernst Lubitsch. Er hat keine „deutschen“ oder „amerikanischen“ Filme gemacht, sondern ganz einfach Lubitschfilme, weil er jedesmal versucht hat, ein menschliches Motiv, eingekleidet in wirksamste Dekorationen, menschlich zu gestalten, weil er immer mit Darstellern arbeitete, die befähigt waren, Lieben und Hassen, Leidenschaft und Zorn in seinem Sinne und nach seinem Plan so zu verdeutlichen, daß man es überall in der Welt verstand, unabhängig von Sprachgrenzen und politischer Einteilung.

Emil Jannings und Pola Negri in „Die Augen der Mumie Ma“

Man liest oft in oberflächlichen Biographien, daß „Madame Dubarry“ der erste Film von Lubitsch gewesen ist. Das ist nicht ganz richtig. Lubitsch hatte mit einem Kollegen eine Filmfirma gegründet, die einen so schlechten Film fabrizierte, daß ihn niemand kaufen wollte. Man hatte Mitleid mit dem bankrotten Unternehmer und schlug ihm vor, für die damals größte Filmfabrik ein Drama zu machen. Lubitsch lachte bei diesem Vorschlag laut auf, nahm in seiner impulsiven Art seinen Hut und Mantel und meinte grinsend: „Nee, mein lieber Direktor, das ist nichts für mich. Ich mache meine Lustspiele weiter.“ Erst Pola Negri ist es gelungen, den Komiker Lubitsch für die Herstellung eines Filmdramas zu gewinnen. Ihre beiden ersten Filme in Deutschland zeigten nämlich schlechte Inszenierung und mangelhafte Ausstattung. Pola schmollte und sah sich nach einem neuen Regisseur um. Sie wollte unbedingt einmal unter Lubitsch filmen. Polas Überredungskunst erreichte es wirklich, daß Lubitsch als Regisseur engagiert wurde.

Der bekannte Filmautor Kräly schrieb ein Manuskript: „Die Mumie Ma.“ Lubitsch drehte es (1918). Der Film gefiel. Damit war Lubitsch plötzlich als „Dramenregisseur“ entdeckt und mit ihm Pola Negri, Emil Jannings und Harry Liedtke als Filmdarsteller allererster Ordnung. Jetzt drängte alles dazu, diese Kräfte in einem „Groß-

film" zusammenzufassen. - Diesmal sollte es Carmen sein. Zwar war für Jannings keine Rolle darin, aber Pola Negri und Liedtke hatten wieder große Aufgaben. Und dann: endlich große Probleme der Regie! Ein Kostümfilm! Mit Massen (was man damals Massen nannte). Und – die deutsche Filmindustrie hielt Lubitsch für wahnsinnig – mit richtigen Bauten in Tempelhof! Man arbeitete in aller Stille. In den Kalkbrüchen von Rüdersdorf erstanden wilde Sierren, in Tempelhof ein spanischer Marktplatz! Alles fand sich wunderbar in seine Aufgaben, nur Polas allzu wildes Zigeunerblut mußte manchmal ein bißchen gedämpft werden. Die Komparserie großen Stils wurde erfunden, und als mehrere hundert Mann in Tempelhof als spanisches Volk paradierten, war eine neue Epoche für die Statisterie angebrochen. Was dann kam, ist bekannt. Alle Welt verlangte große Filme von Lubitsch: so ging er an „Madame Dubarry" heran. Hier konnte er im großen Stil alles einsetzen, um einen Film zu machen, der von vornherein auf den Weltmarkt abgestimmt war. Mit „Madame Dubarry" wurde, in stürmischer Revolutionszeit, der Ufa-Palast in Berlin eröffnet.

Harry Liedtke und Pola Negri in „Carmen"

Bald darauf entstand in Tempelhof eine neue Traumstadt. Ein orientalisches Schloß wie aus „Tausendundeiner Nacht". Verwinkelte arabische Gassen, schlanke Türme der Minarette, luxuriöse Plätze mit rauschenden Fontänen, kühne Brückenbogen, alles durchflutet von fremdartigem Volk, von Gauklern, Tänzerinnen, fetten Eunuchen, wilden Reitern und zähnefletschenden Negern. Lubitsch, der Hexenmeister des Films, drehte „Sumurun" (1920) mit einer Pracht, die es in Deutschland noch nicht gegeben hatte. Pola Negri war so gut wie nie zuvor. Hatte sie doch die Tänzerin Sumurun einst auf der Bühne des Theaters in Warschau gespielt. Hier auf dem Freigelände stehen aber richtige Schlösser, hier ist alles reicher, belebter, strahlender, echter. Hier machte Lubitsch aus der vollblütigen Polin eine Katze, eine Phryne, einen Vamp. 1922 zeigte uns Lubitsch in dem Film „Das Weib des Pharao" noch einmal sein Können. Alles war jetzt filmtechnisch ausgeglichen: Die Filmarchitektur (die Bauten Ägyptens, der Pharaonenhof, das hunderttorige Theben), die Beleuchtungstechnik (die Verlebendigung architektonischer Flächen durch Licht und Schatten), die Massenregie (der Rhythmus der von Tausenden von Kriegern geschlagenen Schlacht), die Darstellerkunst (Jannings als Übermensch und Paul Wegener vital, alle anderen Darstellungen wahre Kabinettstücke).

„Dies ist zweifelsohne die gewaltigste fremde Schöpfung, die je in Amerika gezeigt wurde", so las man in den amerikanischen Blättern.

Dieses Lob hat Lubitsch wohlgetan.

Er fängt sofort an, Englisch zu lernen. Im Dezember 1922 will er auch einmal nach Amerika. Vielleicht kann man für immer drüben bleiben? Die amerikanischen Dollars glänzen vielleicht doch mehr als Filmruhm in Deutschland. Diesen materiellen Lockungen ist dann Lubitsch eines Tages auch wirklich gefolgt. Andere Könner traten an seine Stelle.

Emil Jannings als Ludwig XV. und Pola Negri als Madame Dubarry

Pola Negri und Harry Liedtke in „Sumurun"

Abenteurerfilme

In der Nähe der Woltersdorfer Schleuse bei Berlin kaufte Joe May ein 75 Morgen großes Terrain für seine Filmarbeit. Flankiert von der vollen Breite des Kalksees, verfügte der Riesenkomplex über natürliche Hügel, Anhöhen und Niederungen, Obstplantagen, Buschwerk, Waldpartien. Hier ist das Filmwerk „Die Herrin der Welt" (1919/20) entstanden.

Karl Figdor hat den Abenteurerroman „Die Herrin der Welt" geschrieben. Kolportage der Vorderhaustreppe? Ein Roman, wie er damals beliebt war. Abenteuer um des Abenteuers willen – eine Menschenmeute unter Hochdruck gesetzt und gehetzt. Spannung, immer wieder Spannung. Aus diesem Buchroman ist ein aufregender Film in acht Teilen geworden: Die Handlung des

Interessante Masken von Georg Alexander, Harry Liedtke und Hubert von Meyerinck in dem Abenteurerfilm „Der Mann ohne Namen"

phantastischen Films spielt in Europa, China, Amerika, Afrika und Dänemark, und überall will er neben der Handlung das Charakteristische eines jeden Landes zeigen. Joe May leitete das Ganze. Regisseur der ersten drei Teile ist Joseph Klein, der letzten drei Teile Uwe Jens Krafft. Mit der „Herrin der Welt" erhielt der deutsche Film einen neuen Darstellertyp: den Typ des bärenstarken Willensmenschen, der nicht wie der bisherige Filmdetektiv durch übergeniale Geistesblitze zu wirken versuchte, sondern durch ganz auf sich selbst gestellte eigene Kraft: Michael Bohnen. Ihm folgten später die Macistes, die Marccos, die Aldinis und die vielen anderen Filmkraftmeier.

Die künstlerische Leistung bei einem Abenteurerfilm lag oft in der Schönheit und Stilechtheit der Szenerien, die manchen Sensationsfilm geradezu zum Kulturfilm erhoben. Ich denke etwa an die in Neubabelsberg geschaffene Naturtreue von Land und Leuten der geheimnisvollen indischen und tibetanischen Welt in dem Film „Jagd nach dem Tode" (1920). In diesem Film sind der unheimliche Tempel der blutdürstigen Göttin Bhawan, die heilige Stadt Lhassa, das Heiligtum Buddhas von Hermann Warm einzigartig realistisch gebaut worden.

Neben Ernst Lubitsch und Joe May ging 1919 ein dritter Stern am deutschen Regisseurhimmel auf: Fritz Lang. Lang bekam in der Filmindustrie durch seine Abenteurerfilmreihe „Die Spinnen" (1919/20) mit einem Schlage einen klingenden Namen. Er war Autor und zugleich Regisseur des Films. Einst war er Kunstmaler in Wien, München und Paris, wo er vor dem Kriege als Zeichner für Journale aller Art tätig war. In Berlin fing er als bescheidener Lektor von Filmmanuskripten an. Dieser Künstler war ein paar Jahre später berufen, den nach Amerika ausgewanderten Lubitsch zu ersetzen.

Deutschland ging weiter seinen eigenen Weg. Frankreich machte in nationaler Kunst. England grübelte über neue Detektivfilme nach. Amerika war stolz auf seine Filmtechnik und ließ seine weltbekannten Stars auf den Leinwänden der Welt lächeln. Die Ufa dagegen wagte den nächsten Abenteurerfilm „Der Mann ohne Namen" (1921) nach Seeligers Roman „Peter Voß, der Millionendieb". Harry Liedtke spielte den jungen Voß, Georg Alexander den Detektiv, Mady Christians die Millionärstochter. Die Regie führte Georg Jacoby. – Immer wieder entschlüpft der Millionendieb der Verfolgung und Gefangenschaft. Der kecke und waghalsige Peter Voß wird von der Millionärstochter zurückgewiesen, als Mann ohne Namen aber von ihr ohne Maßen geliebt. Kurz der Inhalt von ein paar Teilen:

„Die gelben Bestien" spielen an der dalmatinischen Küste und in Marokko. Peter Voß folgt seiner Geliebten Gert bis in den maurischen Palast des Prinzen Abdul Hassan, ihres feurigen Verehrers. Eine Sensation folgt der anderen. Die Löwen aus dem Palasthäfig werden frei gemacht, und nun geht es in wilder Flucht durch Säle, Höfe und Gemächer.

„Der Mann ohne Namen" war ein unbeschreiblicher und bedingungsloser Erfolg. Warum eigentlich? Weil er

Mia May als „Herrin der Welt"

nichts anderes war und sein wollte als „Film". Er suchte niemals seine Mittel außerhalb des rein filmischen. Also keine „Aufklärung", kein „Expressionismus", keine „Belletristik", keine „Psychologie", sondern immer und immer wieder nur Handlung, wechselnde Sensationen, buntes Geschehen, schöne Szenerien.

Immer wieder kam man auf den fernen Orient zurück. Unter dem Oberbefehl Joe Mays entstand 1921 „Das indische Grabmal" nach dem fesselnden und psychologisch feinen Roman Thea von Harbous.

Mit dem Film „Das indische Grabmal" hat Joe May den Abenteurerfilm auf sein höchstes und nie wieder erreichtes Niveau gehoben. Er hat mit den sonst recht anrüchigen Abenteuern und Sensationen das höchste Ziel erreicht: Kinokultur! Dieses Ziel wurde erreicht durch die großartige Filmarchitektur (Jacobi, Boi), durch die hervorragende Darstellungskunst der Hauptpersonen und durch eine verblüffende Kameratechnik. Wir haben damals wirklich ein paar Stunden in der indischen Welt gelebt, auch dann noch, als es im Kino schon hell geworden war. Veidt und Goetzke ließen uns nicht nur das Aufeinanderprallen innerlich fremder Seelengewalten spüren, sie rissen uns förmlich in diesen Kampf hinein. Und die Kamera vollbrachte in den Szenen Mia Mays im Tigerhof und der übersinnlichen Zauberwelt des Yoghi wahre Wunder.

Der Kinogänger wurde frühzeitig verwöhnt. Hat er kurz nach dem Kriege noch die in der märkischen Sandwüste errichteten Prunkpaläste indischer Maharadschas angestaunt wie die angestrichenen Malaien und Neger der deutschen Filmstatisten, so sah er sehr bald schon mit kritischerem Blick die Betonkulissen und die Schminke. „Unecht", lautete das vernichtende Urteil, doppelt vernichtend für den Film, der doch als eine besondere Domäne die Echtheit von Landschaft und Milieu für sich in Anspruch zu nehmen pflegt.

Also ging man auf Reisen, als die Goldmark stabilisiert war, um dem Spielfilm das Kolorit der lockenden Ferne zu geben. Teile des „Mannes ohne Namen" waren

Lil Dagover und Carl de Vogt in „Der goldene See" aus dem Abenteurerfilmzyklus „Die Spinnen"

schon in Marokko gedreht worden. Harry Piel und Murnau filmten am Mittelländischen Meer. Karl Heinz Heiland wählte als Filmkulisse das hinterindische Gebiet, und Ellen Richter machte überhaupt keinen Film mehr ohne weiteste Auslandsreisen. So ist ihr Mann und Regisseur, Willi Wolff, der Schöpfer der Weltbummelfilme geworden. Wir sind mit den Abenteurern aus dem Film „Der Flug um den Erdball" (1924/25) nach Kairo, zu den Pyramiden von Giseh, in die Wüste, nach Suez, nach Ceylon, Britisch-Indien, Hinterindien, Singapore, nach den Sundainseln, nach China, San Franzisko, Neuyork und über die Azoren wieder nach Paris zurückgekommen. „Die Abenteurerin von Monte Carlo" (1921), die auch schon 11000 Kilometer Filmreise zu bewältigen hatte, war durch den Film mit Bildern von einer richtigen Reise um die Welt weit übertroffen worden.

Originalaufnahmen aus Indien für den Film „Der Flug um den Erdball" mit Ellen Richter, Anton Pointner und Hans Brausewetter

Conrad Veidt und Mia May in „Das indische Grabmal“

Pola Negri als Madame Dubarry. Hinrichtung auf dem Marktplatz in Paris

Der historische Film

Vor dem Weltkriege erregten neben einem Lutherfilm, einem Andreas-Hofer-, einem Theodor-Körner-, einem Königin-Luise- und einem Bismarck-Film besonders ausländische große Filmwerke (Cines, Rom) Aufsehen in der ganzen Welt, weil sie mit einem ungeheuren Aufwand von Tieren, Menschen und Aufbauten in anschaulicher Weise mit geschichtlicher Wahrhaftigkeit und ethnographischer Sorgsamkeit die untergegangene Kultur alter Völker darstellten. So stand die römische Kultur im Mittelpunkt der Filme „Quo vadis“, „Julius Cäsar“, „Nero“, „Spartakus“ und „Die letzten Tage von Pompeji“, die ägyptische Kultur zeigte der Film „Kleopatra, die Herrin des Nils“, die byzantinische der Film „Die letzten Tage von Byzanz“. D'Annunzios Film „Cabiria“ spielte zur Zeit der Punischen Kriege im 3. Jahrhundert v. Chr.

Trotz der zweifellos großartigen Leistungen besonders italienischer Firmen auf dem Gebiete des geschichtlichen Films blieb es Deutschland vorbehalten, in der unmittelbaren Nachkriegszeit künstlerische Höchstleistungen hervorzubringen, vielleicht weil gerade in Zeiten nationaler Not der Sinn für die großen historischen Zeiten und Männer besonders empfänglich ist.

Die Ufa ist unbestritten die Schöpferin des „stilechten“ Geschichtsfilms über Stoffe aus der neueren Geschichte geworden. In der „Madame Dubarry“ sind nicht nur die geschichtliche Begebenheit, die Zeit- und Sittenschilderung historisch treu wiedergegeben, selbst die seelischen Einflüsse der geschichtlichen Personen, ihre physiognomischen Masken und die Einzelheiten der Trachten bis herab zur Jakobinermütze und zum Holzschuh zeigen realistisch den Geist der französischen Revolutionszeit.

Der historischen Echtheit ist ergänzend die kunstvolle Gestaltung der historischen Bauten und die meisterhafte Verwendung der Massenkomparserie in den ersten historischen Filmen der Ufa zur Seite zu stellen. Schon in den Revolutionsszenen der Dubarry, aber mehr noch in dem glänzenden Hochzeitszug, im Frühlingsfest und in der Reiterturnierszene in der „Anna Boleyn“ (1920) ist im Film zum ersten Male gezeigt worden, wie Menschenmassen zu packenden Szenen zusammengeballt, auseinandergesprengt und durcheinandergejagt und letzten Endes zu dekorativem Kulissenaufbau in engstem Zusammenhang mit der Handlung verwandt werden können. Diese Menschenmassen gruppieren sich architektonisch um die Monumentalbauten.

Zeigten schon die Aufbauten in der Dubarry, d. h. das alte Paris mit seinen winkligen Straßen und Plätzen, mit der mächtigen

Henny Porten und Emil Jannings in „Anna Boleyn“

Werner Krauß als Napoleon

Die verführerische Ria Jende als Komödiantin Orczeska und Rudolf Basil als August der Starke in „Der galante König“

Bastille und den reizenden Rokokoschlössern die meisterhafte historisch-stilechte Kunst im Aufbau des Filmschauplatzes, so wird diese architektonische Bau- und Raumkunst in den Aufbauten (von Professor Poelzig) des Tower, der 28 Meter hohen Westminsterabtei mit 380 Skulpturen und des Schlosses Windsor im Anna-Boleyn-Film fast noch übertroffen. Es ist natürlich nicht möglich, an dieser Stelle auf alle historischen Filme einzugehen, die in den Jahren 1918–29 entstanden sind. Besonders Napoleon beherrschte die Filmbühne der Nachkriegszeit. Da aber der historische Napoleon als wirksamer Filmstoff langweilig erschien, so griff man zu seinen Liebesaffären, gab ihn sozusagen im Ausschnitt und färbte ihn bis zu einem gewissen Grade zu einer ungeschichtlichen, kulturhistorisch falschen Figur. „Napoleon und die kleine Wäscherin“ (1920), „Madame Récamier“ (1920) und „Gräfin Walewska“ (1921) stellten nur lose zusammenhängende Episoden und Herzensangelegenheiten des großen Korsen dar.

Deutsche Geschichte ist unmittelbar nach dem Kriege nur recht spärlich im deutschen Film dargestellt worden. „Das Frauenhaus von Brescia“ behandelte einen Nebenabschnitt aus dem Kampfe König Heinrichs gegen die Langobarden im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts.

Die Handlung des Films „August der Starke“ (1920) lehnt sich an die historischen Ereignisse an, ohne ihnen sklavisch zu folgen. Man schwelgt in selten schönen Bildern vom reichbewegten Liebesleben des „galanten Königs“ und in der üppigen Kleiderpracht der Zeit um die Barock- und Rokokowende. Das galante Sachsen feiert seine Auferstehung.

Im Jahre 1920 zeigte ein Film eine Reihe von Rokokobildern aus dem Leben der Tänzerin Barberina. Die Trägerin der Titelrolle, Lyda Salmonova, fiel nicht sonderlich auf, wohl aber schrieb damals die Kritik: „Die beiden letzten Akte boten eine schauspielerische Glanzleistung Otto Gebührs, der in Gebaren und Maske einen ausgezeichneten Friedrich II. schuf. Man hatte den Eindruck, daß das Standbild des großen Preußenkönigs in der Siegesallee Leben erhalten hätte.“

Pola Negri haben wir die vollblütige Dubarry geglaubt, Henny Porten die still leidende Gattin Heinrichs VIII., Liane Haid aber hat uns die Lady Hamilton im Film gleichen Namens (1921) nicht glaubhaft machen können. Sie war sehr schön im Film, nur schön, aber kein Charakter, keine Persönlichkeit, kein Mensch. So fehlte dem ganzen Film die dramatische Dynamik, die der Maler Paul Leni durch herrliche Innenaufnahmen und Atelierbauten nicht ersetzen konnte.

Daß der Regisseur Richard Oswald mit den geschichtlichen Tatsachen seiner Stoffe ganze Arbeit zu machen pflegte und sie rücksichtslos seinem Gestaltungswillen unterordnete, sie zusammenfaßte, umschichtete und änderte, erwies schon seine „Lady Hamilton“. Soweit dieses freie Schalten mit der Historie der Einheitlichkeit des Bildes zugute kommt, wird man es als dichterische Freiheit gelten lassen, auch in der „Lukrezia Borgia“ (1922), wo

sich der geschichtliche Ablauf der Dinge recht kräftige Eingriffe gefallen lassen mußte. Der Filmdichter Oswald hat hier das Verhältnis der Personen zueinander ad usum delphini verändert und dadurch dem von Hause aus grausigen Stoff viel Gift entzogen. Lukrezia, Cesare Borgias blutschänderisch geliebte Schwester, ist im Personenverzeichnis als seine – Kusine (!) bezeichnet, und Papst Alexander sieht in den drei Borgias nicht das Geschick seiner Kinder sich erfüllen, sondern seiner – Nichte und seiner Neffen. Das ist denn doch ein arges Zugeständnis, das den Stoff um seine tiefsten tragischen Wirkungen bringt. In allem übrigen aber ist das Manuskript in Bildern gedichtet, gleichsam aus schöpferischer Vision geboren und mit einer Vollkommenheit gestaltet, die auf die Höhen großer Bildkunst führt.

In dem Film „Peter der Große“ (1923) hat der Regisseur Buchowetzki einen zu kleinen Sektor aus dem Leben des großen Russenzaren ausgewählt, so daß schließlich in der Erinnerung an diesen Film nur noch die mit riesigen Menschenmassen ausgefüllte Schlacht von Poltawa übriggeblieben ist. Emil Jannings als Peter war allzu menschlich, zuwenig heldisch, so daß Peters „Größe“ nirgends recht zum Ausdruck kam.

Totgesagte Kinder leben am längsten. Wie oft ist der historische Film gestorben – und nun? Man glaubte, die „Mode“ sei mit den Lubitsch- und Oswald-Filmen vorüber. Aber plötzlich war ein neuer großer Wurf mit dem Film „Manon Lescaut“ gelungen.

Lya de Putti und Wladimir Gaidarow in „Manon Lescaut“

Liane Haid als Lukrezia Borgia und Albert Bassermann als Papst Alexander VI.

Nein, der historische Film ist nicht tot und wird nicht sterben. Die große Dekoration der Geschichte stellt nun einmal die Atmosphäre her, in der bestimmte Gestalten erst ihre greifbare Plastik erhalten, gewisse Schicksale erst zu Herzen gehen. Und es liegt ein eigentümlicher Reiz darin, daß diese zeitlose Geschichte von einem Barock- oder Rokoko- oder Biedermeierrahmen umschlossen ist – so nah und doch so fern. Rührender hat Manon nie ausgesehen als in diesem Film, wo Lya de Putti sie mädchenhaft und leichtsinnig auf die Szene führt, wo Desgrieux' unverbrüchliche Treue in Gaidarows männlichem Spiel einen glanzvollen Spiegel findet. Der Regisseur Robison gibt den einfachen Schicksalen den Glanz moderner Filmkunst, und Paul Lenis Bildkunst gibt allen den stilvollen und blendenden Rahmen, wie ihn die große Zeit des Barocks in Bildern und Bauten hinterlassen hat.

Die Jahre 1922 und 1923 bringen die Hochflut des historischen und Kostümfilms. Nicht alle können in diesem Abschnitt besprochen werden. Man könnte ein dickleibiges Buch über sie schreiben. Und doch sollen hier wenigstens einige Filme in der Reihenfolge ihres Erscheinens mit dem Haupttitel erwähnt werden: „Der Graf von Charolais" (Regie Karl Grune, 1922), „Der Graf von Essex" (Regie P. P. Felner, 1922), „Vanina" mit Asta Nielsen (Regie A. v. Gerlach, 1922), „Marie Antoinette" (Regie Rudolf Meinert, 1922), „Es leuchtet meine Liebe" (Regie P. L. Stein, 1922), „Die Tochter Napoleons" (Regie Friedrich Zelnik, 1922), „Der Favorit der Königin" (Regie Franz Seitz, 1922), „Monna Vanna" (Regie Richard Eichberg, 1922), „Lola Montez" (Regie Willi Wolff und Paul Merzbach, 1922), „Der Mann mit der eisernen Maske" (Regie Max Glaß, 1923), „Christoph Columbus" mit Albert Bassermann (Regie Martin Garras, 1923), „Königin Karoline" (Regie Rolf Raffé, 1923), „Paganini" mit Conrad Veidt (Regie Heinz Goldberg, 1923), „Gräfin Vandières" (Regie Josef Berger, 1923), „Die Liebe einer Königin" mit Henny Porten (Regie Ludwig Wolff, 1923).

Der Film „Luther" (1928) hat natürlich bei der protestantischen Menschheit größtes Aufsehen erregt. Der Dichter und Regisseur Hans Kyser hat ein echtes Zeitgemälde vom Beginn der Neuzeit gegeben. Kyser beginnt mit Luthers Studentenzeit und endet mit seiner Bibelübersetzung. Eugen Klöpfer spielte überzeugend den Reformator.

Der religiöse Film

Als ein Spezialfall des historischen Films muß der religiöse oder biblische Film betrachtet werden. Diese Einstellung ist gewiß einseitig, da der religiöse Film auch an sich große filmkünstlerische Möglichkeiten bieten würde. Diese sind aber wohl bis heute ungenützt, da der größte religiöse Stoff immer nur in der üblichen Form des Filmdramas wiederkehrt.

Die ersten religiösen Filme über die biblische Geschichte stammen aus Frankreich, Italien oder Amerika („Samson", „Jephtas Tochter", „Das Leben Moses", „Christus" u. a. m.). Die französische Firma Pathé-Frères hat vor vielen Jahren einen Film herstellen lassen, der die verschiedenen Episoden des Lebens Jesu, ganz besonders die Passionsgeschichte, zur Darstellung brachte. Dieser Film und andere, wie „Samson", „Jephtas Tochter" und „Das Leben Moses", waren von großer Schönheit, geschickt gefärbt und fanden in der ganzen Welt beispiellosen Erfolg. Ebenso behandelt ein amerikanischer Film aus der Vorkriegszeit das Leben Jesu, in dem schöne Landschaftsbilder aus Palästina und Ägypten aufgenommen worden sind und die Gebäude, Gewänder und Sitten sich ganz dem Stil jener Zeit anpassen.

Wie man über die Filmvorführungen solcher Stoffe denkt, wird nach der religiösen Überzeugung des einzelnen ganz verschieden sein. Ich sehe den religiösen Film mit den Augen des pietätvollen Christen, und es ergeben sich für mich als Filmfachmann hieraus Hemmungen. Für mich geht im Film durch die Hast der Bewegung, durch den Zwang, das Wort durch Übertreibung der Gesten zu ersetzen, durch die kinomäßige Aufmachung und die sonstigen Unzulänglichkeiten der Zweidimensionalität Innerlichkeit und Würde verloren. Was schon am Passionsspiel auf der Bühne ein Wagnis ist und nur durch eine verinnerlichte, fromme Darstellung durch moralisch hochwertige Menschen gerechtfertigt werden kann, wird im Film zum fast unerträglichen, profanen Zerrbild. Religiöse Dinge sollten unantastbares Reservat unserer Phantasie bleiben.

Die Verfilmung der Passionsgeschichte ist nie recht gelungen. Man kam dem Kino stets zu weit entgegen und verquickte das heilige Thema mit romanhaft-romantischen Motiven. Oft stand nicht Christus, sondern irgendeine Nebenfigur im Mittelpunkt des Films. Erst Robert Wiene hat sich mit seinem Film „I. N. R. I." (1924) von diesem alten Fehler freigemacht. Dafür verfiel er allerdings sofort in einen neuen: Wiene gibt zwar das Leben des Heilands in der Handlungsfolge der synoptischen Evangelien wieder, lehnt aber die biblische Geschichte an ein modernes Rahmenspiel (nach einem Roman von Peter Rosegger) an, das die Läuterung eines Mörders durch die Vision der Leidensgeschichte Christi schildert. Wienes Film hat außerdem wegen der Lösung des Darstellerproblems großes Aufsehen erregt.

Die Oberammergauer empfinden das Leiden und Sterben der biblischen Personen mit Inbrunst und Gläubigkeit nach. Im Film versuchten sich in dieser Einfühlung unsere größten Filmstars: Henny Porten, schön, mütterlich, weich verklärt – das Bild eines Madonnenmalers. Asta Nielsen als übermütige Sünderin kokettierte vollkommen verfehlt mit dicken Tränen. Ihr späterer Mann, Gregor Chmara, versuchte sich als Jesus und bewies erneut, daß diese Figur im Film nicht zu spielen ist. Daneben Alexander Granach als Judas, von Twardowski als Johannes, Werner Krauß als Pontius Pilatus. Die oft völlig ungezügelte Münchener Komparserie hat das Volk Judäas nicht überzeugend darstellen können und beinahe den ganzen Film verdorben.

Der nationale Film

Es war schon immer gefährlich, mit Hilfe von Doppelgängern Biographien berühmter Männer und besonders von Nationalhelden im Film darzustellen. Der Bismarck-Film der Vorkriegszeit war keine Tat. In dem „Wagner-Film" aus der Vorkriegszeit sind alle historischen Personen, wie König Ludwig, Hans von Bülow, Franz Liszt, Mathilde Wesendonck, Cosima Wagner, der junge Nietzsche, geschmacklos und unähnlich vorgeführt worden. Die Filme „Ferdinand Lassalle", „Mirabeau", „Papa Haydn", „Heinrich Heine" konnten schon damals einer ernsthaften Kritik nicht standhalten. Selbst der Film „Beethoven und die Frauen" (1918) erschöpfte nicht annähernd die großartigen Möglichkeiten dieses Stoffgebietes. Höchstens Theodor Loos gab im Film (1923) eine lebensechte Studie Friedrich Schillers.

Nach dem Weltkriege schielten alle deutschen Filmfabrikanten lüstern nach den Dollarsäcken Amerikas. Natürlich war am deutschen Film erst dann richtig zu verdienen, wenn er in Amerika aus fast 20 000 Kinos der Neuen Welt Lizenzen nach Deutschland abwarf. Was erwartet aber Amerika von der deutschen Filmkunst? Was ist der amerikanische Publikumsgeschmack? Das war die immer wieder gestellte Frage: Ausstattungsfilme – Massenfilme mit großen Bauten – Kostümfilme – kurz „teure Filme". Das war die Antwort von jenseits des Großen Teiches an das verarmte Deutschland. Der Konjunkturhascher Hans Neumann fuhr eines Tages nach Amerika und einigte sich mit Onkel Sam auf Friedrich den Großen. Man meinte am Broadway, daß diese weltgeschichtliche Persönlichkeit dem Tageslärm und der Parteipolitik längst entrückt wäre, daß Friedrichs Schicksal so romanhaft wäre, daß es eigentlich der geborene Filmstoff sei, und daß ferner auch Friedrich durch seine tatkräftige Unterstützung Amerikas in den Freiheitskriegen drüben eine überaus populäre Persönlichkeit sein würde.

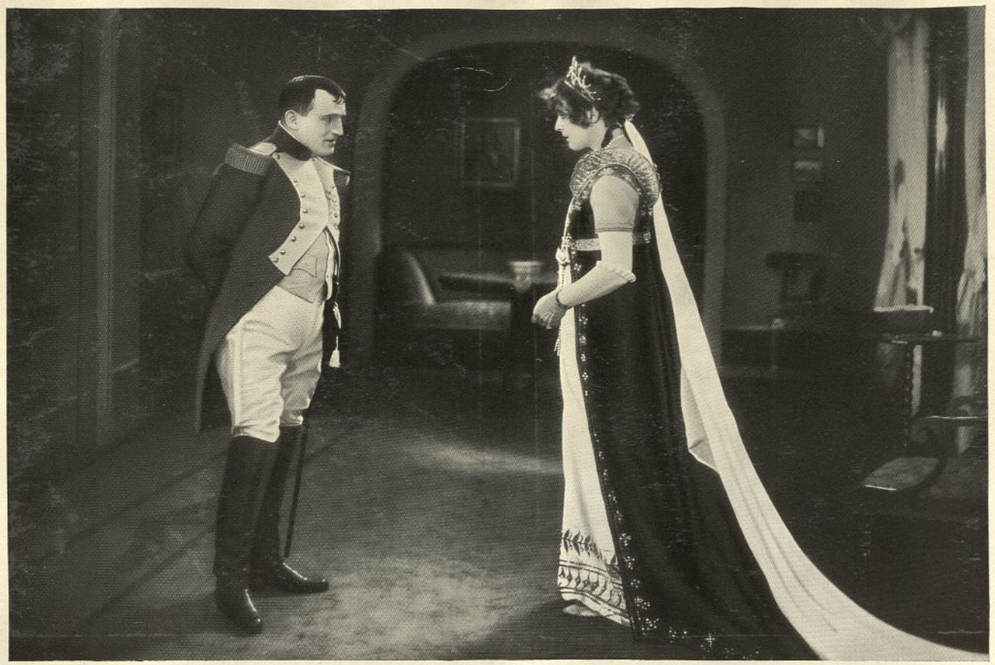
In Deutschland dagegen war die Stimmung recht geteilt. Was werden die Sozialdemokraten sagen? Was die Rechtsparteien, wenn man Friedrich den Großen zu naturalistisch mit allen seinen Mängeln und Fehlern darstellt? Und was erst die Kommunisten, denen schon die nationalgeführten Wochenschauen auf die Nerven fielen? Hans Neumann und Arzen von Cserépy waren nicht ängstlich. Sie drehten zusammen mit Hans Behrendt nach dem Walter-von-Molo-schen Roman die Filmtrilogie „Fridericus Rex" (1921/22), nicht für Deutschland, für die ganze Welt. Die Welt sollte das Schicksal eines genialen Menschen im Film erleben, der seiner Zeit in vieler Beziehung voraus war und unter dessen Führung ein kleines Volk – allerdings unter ungeheuerlichen Opfern – sich zur Großmacht emporgerungen hatte.

Hans Neumann hat den Fridericus-Rex-Film bestimmt nicht aus Patriotismus, sondern für Amerika gemacht, die Ufa aber mit ihren mehr als hundert Theatern in Deutschland stellte ihn mutig in den Brennpunkt der Politik. Die nationalen Kreise klatschten in den Kinos jeden Abend Beifall. Das „Berliner Tageblatt" rief nach dem Polizeibüttel. „Vorwärts" und „Freiheit" forderten die Massen zum Boykott des Films auf und wollten am liebsten Rauchs Reiterstatue des Alten Fritz von den „Linden" entfernen. Diese aktive nationale Filmpolitik der Ufa muß dankbar in den Annalen der Kinogeschichte festgehalten werden.

Otto Gebühr hat durch eine geradezu geniale Inkarnation dem deutschen Volk seinen herrlichen König Friedrich II. von neuem lebendig gemacht und sich mit dieser Leistung, die lange unvergessen bleiben wird, ein schauspielerisches Verdienst erworben, das in der Geschichte der Film- und Schauspielkunst kaum Beispiele finden wird.

Nun folgte nach alten Gesetzen der Filmfabrikation die Fridericus-Serie. Zuerst die Geschichte von der „Mühle von Sanssouci" (1926). Liebesgeschichten, Schlachtenbilder, Grenadiere beim Exerzieren. Natürlich ist Otto Gebühr wieder der König. Und auch der selige Gutzkow, der einst das Repertoire der deutschen Bühne so stark beherrschte, hätte sich bestimmt nicht träumen lassen, daß er dereinst im Film wieder auferstehen würde. Sein „Zopf und Schwert" war auf der Bühne schon eine reichlich verstaubte Angelegenheit, doch Viktor Janson hat sie für den Film wieder blank geputzt (1926). Der Trumpf in diesem Lichtspiel war Mady Christians als Prinzessin Wilhelmine, Schwester Friedrichs des Großen. Steinrück spielte wie einst im ersten Fridericus-Film den Preußenkönig Friedrich Wilhelm I., den Kronprinz dagegen diesmal Walter Janssen.

Otto Gebühr als König Friedrich II. in „Fridericus Rex"



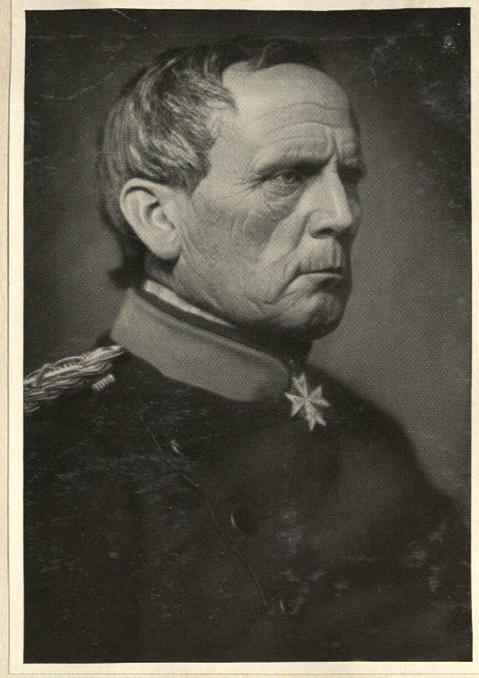
Königin Luise bei Napoleon (Mady Christians und Charles Vanel)

Der Fridericus-Rex-Film der Ufa hat uns den jungen Kronprinzen Fritz und den König Friedrich II. im besten Mannesalter gezeigt, der den Siebenjährigen Krieg überstanden hat. In dem Film „Der Alte Fritz" (1928) zeigt man uns, daß der König nicht nur Kriegsheld, sondern auch ein guter Landesvater war. Otto Gebühr hat sich hier unter der Regie Gerhard Lamprechts ganz und gar in die Gestalt des Alten Fritz hineingelebt. Gebührs größte schauspielerische Leistung als Fridericus Rex ist bestimmt die ideale Verkörperung des alten, lebensmüden Preußenkönigs in diesem Film.

Otto Gebühr als junger Blücher

Im Zuge der historisch-nationalen Filme sind ferner zu nennen die Verfilmung von Themen wie: „Die elf Schillschen Offiziere" (Rudolf Meinert, 1926) und „Prinz Louis Ferdinand" (Hans Behrendt, 1927) mit Hans Stüwe als Prinz Louis Ferdinand und Christa Tordy, die allerdings mit der Rolle und der Maske der Königin Luise nicht recht fertig werden konnte. Karl Grune verdanken wir einen weitaus besseren Film über die Königin Luise (1927/28): Mady Christians ist eine königliche Luise, künstlerisch reif, menschlich voller Liebreiz, in der Not tief ergreifend. Nicht uninteressant wirkte Mierendorff als König Friedrich Wilhelm.
Karl Grunes „Waterloo" (1929) ist ein glückliches Gemisch von

Bismarck am Grabe des alten Kaisers. (Aus dem letzten Bismarck-Film)



Moltke (Eugen Moebius), eine Filmmaske aus dem Bismarck-Film

Adolf Klein als Kaiser Wilhelm I. (Aus dem Bismarck-Film)

Dichtung und Wahrheit: Napoleon zwischen Elba und St. Helena, der Wiener Kongreß, die große Schlacht, durch die Europa zum zweitenmal von Napoleon befreit wurde. Im Mittelpunkt steht diesmal Blücher, dargestellt von Otto Gebühr, historisch vollkommen echt, sogar bis in die kleinsten Züge des Marschall Vorwärts.
Auch der Anlauf in der Nachkriegszeit, sich noch einmal an einem Bismarck-Film zu versuchen, erreichte nicht ganz das Ziel.
Der Film „Bismarck" vom Jahre 1925 will allerdings von vornherein kein Spielfilm sein, kein Filmdrama und auch kein durchschnittlicher historischer Film. Er will einzig und allein als historisches Dokument bewertet werden, als ein monumentales Panorama in bewegten Bildern. Wenn man von dem Filmwerk „Bismarck" nicht mehr verlangt, so kann man diesen Film ohne weiteres als nationalen Volksfilm in des Wortes bester Bedeutung ansprechen.
Alle Masken in dem Bismarck-Film sind bewundernswert porträtecht, lebenswahr, niemals starr und theatermäßig.
Bismarck wurde von zwei Schauspielern gespielt. Zunächst von Robert Leffler und dann von Franz Ludwig. Die ehrfurchtgebietende Figur des alten Kaisers fand in Adolf Klein einen sich selbst übertreffenden Verkörperer. Das Schlußbild bringt den Alten vom Sachsenwald, wie er seine Memoiren diktiert, und wie der ungebeugte Recke dasteht, in frappanter Ähnlichkeit mit dem Original, und sagt: „Bucher, schreiben Sie . . ." In diesem Augenblick wächst der Darsteller (Robert Leffler) über sich hinaus.

Der Zeitfilm

Es hat zu allen Zeiten epische und dramatische Werke gegeben, in denen sich der Geist der Epoche, in der sie entstanden, mehr oder minder lebhaft klar gespiegelt hat. Der Film steht hier vor einer neuen Aufgabe, kraft der ihm eigentümlichen Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, Zeitbilder festzuhalten und zu einem Dokument für spätere Beschauer zu machen.
Nach der Novemberrevolution 1918 ließ der erste wirklich ernste Zeitfilm, der den fiebernden inneren Rhythmus seiner Zeit trug, nicht lange auf sich warten: Delmonts „Die entfesselte Menschheit" (1920). Hier wurde in seiner Mittelpunkt die populärste Figur des Nachkriegsdeutschland gestellt wird (Werner Krauß als Raffke).

* * *

Erst der Regisseur Fritz Lang hat uns mit „Dr. Mabuse, der Spieler" (1922) den geistig verfeinerten Zeitfilm geschenkt. Der Regisseur hat sich hier bewußt von der Absicht leiten lassen, ein Zeitbild zu schaffen, in dem das Jahr seines Entstehens ebenso charakteristisch und wichtig als Mitwirkender ist wie die Schauspieler, die seine Rollen tragen, die Architekten, die seine Bauten schufen,

Albert Paulig, Willy Fritsch und Valery Boothby in dem Film „Tanzstudent", der die moderne Zeitfigur des Eintänzers behandelt

vollen Tragik das Problem einer Menschheit aufgerollt, die nach dem Verlust eines Weltkrieges seelisch, sittlich „entfesselt" ist.
Man kämpfte mit der harten Zeit und ihren soziologischen Problemen – auch im Film. In dem Film „Am Webstuhl der Zeit" (1921) wurde gegen die Vergnügungssucht, Tanzwut und politische Vergiftung eines Volkes gekämpft, das nach einem gewaltigen Kriege aus dem seelischen Gleichgewicht geraten war. Im „Brennenden Acker" (1922) tobte der Kampf zwischen zwei Brüdern mit entgegengesetzten Weltanschauungen: sozialer Ausgleich zwischen Bauer und Aristokrat – Problem der neuen Zeit. „Das Geld auf der Straße" war eine Art Lustspiel mit tragischen Reflexen. Man packte das Zeitbild von allen Seiten an. 1923. Inflation. Schnell ist der Regisseur Richard Eichberg mit einem Zeitbild zur Stelle. Wenn ihm auch große soziale oder geschichtliche Probleme nicht liegen, er dreht „Fräulein Raffke", in dessen der Photograph, der das Bild lebendig werden ließ. Dr. Mabuse ist ein Zeittyp, das Abbild eines genialen Verbrechers. Durch seine überragende geistige Kraft versteht er es, sich eine ganze Umgebung untertan zu machen. Ihm sind die Fehler und Schwächen der Menschheit bekannt, und er weiß sie für seine Zwecke auszunutzen. Kein kleinlicher Verbrecher, der Gewalttat auf Gewalttat häuft, sondern großzügig, immer aufs Ganze gehend, vor keinem Hindernis zurückschreckend, so steht Dr. Mabuse vor uns. Er hat seine eigene Münzwerkstatt und seinen Stab von Dienern, die ihm blind ergeben sind, die nur auf ein Zeichen von ihrem großen Gebieter warten, um alles auszuführen, was von ihnen verlangt wird. Bald taucht Mabuse hier, bald dort auf, bald im Spielsaal als passionierter Spieler, bald in Kaschemmen als betrunkener Matrose, bald in der Börse als Börsenmagnat, bald im Vortragssaal als Professor, bald bei Kranken als Arzt oder als Psychoanalytiker. Aber wie

und wo er auch erscheint, immer ist er der große Bezwinger, immer der Herrscher.
Dieser Doktor Mabuse, der Spieler, war nicht möglich im Jahre 1910. Aber für die Zeit um 1920 ist er ein überlebensgroßes Konterfei – ist er fast ein Begriff, zum mindesten ein Symptom. Auf dem Trümmerhaufen zerbrochener ethischer Wertungen macht sich das Verbrechen breit bis ins frech-Gigantische, wird Genußsucht zur Krankheit, Fröhlichkeit zur Orgie. Vielleicht hat das lebendige Bild jener Zeit „Dr. Mabuse, der Spieler" auf seine Weise dazu beigetragen, der Menschheit von damals zu zeigen, wie ihre Zeit an ihren Nerven zerrte. Vielleicht mahnte er sie, stumm, aber eindringlich, mit dem uralten „Tat twam asi!" – „Das bist du!"

* * *

Einige Jahre später beherrschte das Berliner Sittenbild die Leinwand. Der liebe, gütige Heinrich Zille hat es sich gewiß nicht träumen lassen, daß der „Zille-Film" einmal ein Gattungsbegriff für das tiefe Mitfühlen mit der leidenden Menschheit im Film werden würde. Tragik im Asyl der Obdachlosen, in den düsteren Höfen der Armeleutequartiere, stickige Keller, in denen zwei oder drei Familien hausen, aber immer mit echtem Berliner Humor und Mutterwitz. Das war die neue Linie. Zille hat dem Filmautor wahre Beobachtungen und Erlebnisse erzählt, und Gerhard Lamprecht hat sie verfilmt: „Die Verrufenen" (1925).
Nun begann das Berliner „Milljöh" des Hinterhauses im Film modern zu werden, zumal man das Leben der „kleinen Leute" in übermäßiger Fülle genossen hatte. Man merkte aber nicht, daß die Enge der Hinterhaushöfe und der kleinen Lebensäußerungen armer Leute das neue Genre schnell erschöpfen mußte. So sind „Die da unten" (1926) von dem Regisseur Viktor Janson auch nur noch mit Zille-Elementen erfüllt worden und verweilen im Kreise seiner Gestalten, während in dem Film „Die Gefunkenen" (1926) Paul Simmel ein neuberlinisch freches Milieu für den Film geschaffen hat (Regie Walter Fein).
Der letzte große Schritt zu dem Kunstfilm über das Berliner Proletariat mußte aber erst noch getan werden. Gerhard Lamprecht wurde mit dem Film „Die Unehelichen" (1926) der Zola der Leinwand. Es wurde bei ihm nicht „gespielt", sondern die Wirklichkeit belauscht und im richtigen Augenblick mit der Kamera eingefangen. Er arbeitete daher auch nicht gern mit Stars, viel lieber mit Typen. Das machte seine sozialen Filme so lebendig und lebenswahr.

Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), der Falschgeld druckt, läßt die falschen Scheine von Blinden sortieren, die ihn nicht verraten können

Der Kostümfilm

Henny Porten und Paul Hartmann in „Monica Vogelsang“

Der Kostümfilm war eigentlich immer Mode. Das Bedürfnis, große Ausstattung und große bewegte Massen in fremdartigen Kostümen zu sehen, hat dieses Filmgenre beliebt gemacht. So suchte man immer und gern nach Stoffen, teils aus der Geschichte, teils aus vergangenen oder auch unbestimmten Zeiten, die einen bildlich wirksamen Stil haben. Wir verleben außerdem gern einige Stunden in längst entschwundenen Zeiten; die menschlichen Leidenschaften bleiben dieselben, auch wenn die Gewänder sich ändern, und in 30 Jahren sind auch wir Vergangenheit; dann ist die Zeit, die heute gescholten wird, auch eine „gute alte Zeit“. Das ist der psychologisch begründete Erfolg des Kostümfilms.

„Monica Vogelsang“ (1919) lehnt sich an Felix Philippis Novelle gleichen Namens an. Mit diesem Film werden wir in die heroische Zeit der Renaissance mit ihren bis in das Bürgertum hineinreichenden Leidenschaften versetzt. Ein Meisterstück der Charakterdarstellung war es, wie Henny Portens hold-naive Kindlichkeit sich zu tatkräftigem Heldentum entwickelte.

* * *

In einen Kostümfilm zwängte man (1921) auch Heinrich Lilienfeins Schauspiel „Der Stier von Olivera“, dessen bekannte Vertonung durch d'Albert einst einen heftigen Streit der Meinungen entfachte. Das größte Ereignis in diesem Film: Emil Jannings. Die verkörperte Bestie im Menschen, dieser General Guilleaume, eine durch seine Häßlichkeit abschreckende, einäugige, brutale Kreatur („Der Stier von Olivera!“).

* * *

Mit dem Kostümfilm „Die Flamme“ (1923) hat Lubitsch die Fäden mit Deutschland zerschnitten. Nach der Inszenierung dieses Films ging er für immer nach Amerika. Er schuf hier Pariser Milieu der achtziger Jahre: die Geschichte von dem leichten Frauenzimmer, das an der liebenden Hand eines reinen Schwärmers ins Bürgertum heimkehren soll – und auch will, und doch an der Vergangenheit scheitert.

* * *

Einem Dichter kann wohl kaum eine größere Ehrung zuteil werden, als wenn die Nachwelt eine der Gestalten, die sein dichterisches Auge gesehen, zum Begriff erhebt. Das ist bei Molières „Tartüff“ der Fall. Tartüffs hat es immer gegeben und wird es zu allen Zeiten geben. Das Genie des großen französischen Komödiendichters aber

Hanna Ralph und Emil Jannings in „Der Stier von Olivera“

Pola Negri und Alfred Abel in „Die Flamme“

Lil Dagover und Emil Jannings in „Tartüff“

Rina de Liguoro und Iwan Mosjoukin in „Casanova“

Emil Jannings spielt die Rolle des Tartüff. Er stellt einen Heuchler dar, wie man ihn sich nicht wirkungsvoller denken kann. Sein salbungsvoller Augenaufschlag, seine unersättliche Gier beim Essen, seine Lüsternheit sind in überzeugender Weise gezeichnet. Und neben Jannings Lil Dagover in ihrer abgeklärten Schönheit, mit ihrer sparsamen, geschmackvollen Geste als Elmire.

* * *

Casanova gehört zu den Persönlichkeiten, die am lebhaftesten die Phantasie der großen Masse erregen. Die vier Silben seines Namens haben eine magische Kraft, Sympathie und Nachsicht zu erwecken – und von der Nachsicht zur Bewunderung ist nur noch ein kleiner Schritt.

Ohne Zweifel zieht Casanova durch seine „Memoiren“ die Menge in seinen Bann. Seine Bücher, in denen er sich selbst mit Unbefangenheit und Zynismus zeichnet und sich so gibt, wie er ist – liederlich, faul, teilnahmslos, verschwenderisch, geistreich und sehr intelligent, kurz der geborene Abenteurer – diese Lebenserinnerungen werden mit Vergnügen gelesen und haben durch ihr Alter nichts verloren. Sie mußten früher oder später den Stoff zu einem Film liefern, denn in ihnen finden sich nicht nur die Keime einer kinematographischen Handlung, sondern diese ist auch schon in den hauptsächlichsten Bildern entwickelt.

Diesen Abenteurer hat Alexander Wolkoff in seinem Casanovafilm (1927) mit Iwan Mosjoukin wieder aufleben lassen, nicht im Rahmen eines historischen Filmwerks, sondern eines Kostümfilms, in dem die Phantasie bei der Schilderung des Casanova frei und lustig gespielt hat. Dadurch ist auch alles bezaubernd, leicht und luftig geworden.

Ein glänzender Darsteller großen Stils ist Iwan Mosjoukin, abwechselnd leidenschaftlich und zurückhaltend, heiter und ernst. Er lebt Casanova, so daß man sich den Helden mit anderen Zügen als den seinigen nicht mehr vorstellen kann.

hat der Gestalt erst greifbare Formen gegeben. Molière hat den scheinheiligen Schleichern einen Spiegel vorgehalten, in dem sie sich selbst, in dem aber auch die anderen sie erkennen sollten, wenn er wohl auch immer an den heuchlerischen Kardinal Mazarin gedacht hat. In der Bearbeitung (Carl Mayer) der Komödie für den Kostümfilm „Tartüff“ (1926) ist Tartüff für uns der Heuchler schlechthin – das ist mehr, als sein Dichter aus ihm gemacht hat. Diese Umformung hat der Regisseur F. W. Murnau in gewohnter Meisterschaft durchgeführt.

Märchenfilme

Noch bevor Paul Wegener seine herrlichen Märchenfilme drehte, hat Stellan Rye, der hochbegabte Regisseur des Films „Der Student von Prag“, im Jahre 1915 den Film „Erlenkönigs Tochter“ mit hingebender Liebe erdacht und erschaffen, ein Werk, das alte nordische und deutsche Sagen mitten in die moderne Zeit rückte, alles voll zarter Poesie, voll Grazie. Leider war das damalige Kinopublikum weit entfernt davon, diese Welt der Märchen und des Übersinnlichen zu schätzen. Kein göttlicher Funke sprang von der Leinwand zum Zuschauer über, auch nicht aus den reizvollen Naturbildern, in denen sich die Handlung abspielte, nicht einmal aus der großen, sprechenden, schwermütigen Kunst der Grete Wiesenthal, die die Elfe tanzte. Obwohl das Publikum für solche Filme kein Gefühl und Verständnis bewies, griffen die Regisseure immer wieder zu Manuskripten über Sagen-, Märchen- und Balladenfilme.

Paul Wegener schenkte uns zunächst „Rübezahls Hochzeit“ (1916), ein lyrisches Volksbilderbuch, durch das Kinderjubel und Kinderglück – auch für die blasiertesten Großstädter – wehten. Wegener zeigt auch hier wieder neue Kunst. Neues im Stoff und in der Ausführung, bei der alle Errungenschaften der modernen Regie eingesetzt worden sind.

Paul Wegener als Rattenfänger von Hameln und Lyda Salmonova als des Bürgermeisters Töchterlein

Dann kam der „Rattenfänger von Hameln“ mit den alle Räume füllenden, kribbelnden Ratten und Mäusen – ein Stoff, wie er filmgerechter nicht zu finden ist.

Auch mit seinem Märchenfilm „Hans Trutz im Schlaraffenland“ (1917) ging Wegener seine eigenen Wege. Er kleidete für die Erwachsenen allerlei Lebensweisheiten in das Gewand des Märchens. Wegener ist auch hier wieder großartig als Darsteller, weil er seine Person niemals in den Vordergrund stellt, sondern immer nur dem Ganzen dient.

Bald darauf drehte Paul Leni den Film „Dornröschen“ (1918). Leni, der Kunstmaler von Beruf, wollte Wegener übertrumpfen, arbeitete deshalb weniger mit photographischen Tricks, sondern schwelgte in lebendig gewordener Kunstgeschichte und Kostümkunde. Auch die Ufa-Märchen „Der kleine Muck“ und „Tischlein deck dich“ reichten an den Zauber der Wegener-Filme nicht heran. Wegener blieb unbesiegt!

Wegener ist in seinen Filmen noch nicht bis zur Märchenlandschaft und Märchenkulisse gelangt. Dennoch hat er für die Umgebung seiner Märchenfilmhandlungen eine wundervolle Wahl getroffen. Seine Riesengebirgslandschaften im „Rübezahl“ und sein Alt-Hildesheim im „Rattenfänger“ versetzen den Beschauer in eine Märchenwelt, weil Landschaft und Stadt ganz den Charakter des Typischen, über das Zufällige Erhabenen tragen. Wegener ist eben nicht nur Darsteller, er ist auch bildender Künstler. Einige Bilder seiner Märchenfilme sind Gemälde und als Ruhepunkte geschickt in die bunten Ereignisse eingestreut. Ruhe wechselt mit Spannung, Ernst mit Scherz, weil Humor ja die Grundstimmung jedes Märchens ist, Äußeres mit Innerem nicht als Zufälligkeiten, alles im Bewußtsein künstlerischer Zwecke und Ziele.

Wenn man von den Wegenerschen Märchenfilmen spricht, darf man seine Mitspielerin Lyda Salmonova nicht vergessen: der Körper und die Bewegungen dieser Künstlerin sind Ausdruck geradezu zauberhafter Geschmeidigkeit. Das ist oft kein substantieller Körper mehr. Als Elfchen im Rübezahlfilm oder als betörtes Bürgermeistertöchterchen im „Rattenfänger“ spielt und wogt und fließt alles erdfern um und in dieser Frau.

An Kinder und Große wendet sich der Märchenfilm „Der verlorene Schuh“ (1923). Ludwig Berger zeigt hier Filigranarbeit und hat ein meisterhaftes Lichtspiel geschaffen. Helga Thomas ist das Aschenputtel und Frieda Richard die gütige Fee. Die Kinofreunde gingen an diesem herrlichen Film recht teilnahmslos vorbei. Seltsam: der Kinomensch will mit der romantischen Welt des Märchens nichts zu tun haben, weil er in der modernen Zeit nicht kindergläubig werden will. So wird die Gattung Märchenfilme eines Tages ganz ausgestorben ...

Alexander Wolkoffs „Geheimnisse des Orients“ (1928) ist der letzte große Märchenfilm der Stummfilmzeit. Die Geschichte stammt aus „Tausendundeiner Nacht“ und handelt von dem Schuster, der in den Besitz der Wunderpfeife gelangt und für einen Prinzen gehalten wird (Nicolai Kolin spielte den Schuster).

Die Ballade im Film

„Nun haben wir Wegeners ‚Golem' erlebt", so schrieb 1920 ein bedeutender Kritiker. „Zwei Stunden lang war die Welt um uns her versunken; zwei Stunden war unser Ich aufgelöst in einer Sphäre, die aus brausenden Bächen uns überströmte. Wir haben in tiefster Seele gezittert, wir haben gejauchzt, Wunder bestaunt und vor Gott gebetet – nicht um unsertwillen, sondern weil wir – wie in einem Traum – einer anderen Welt zu eigen gehörten, die uns packte, die uns schüttelte, die uns zwang.

Unmittelbar nach der Wucht eines solchen Erlebnisses gibt es keine Analyse, keine klug ausgedachten Worte. Nur eine Frage drängt sich auf unsere Lippen: Ist so etwas möglich? Ist es denn denkbar, dem Filmband eine solche Gewalt – eine Zaubermacht, die allein höchsten Kunstschöpfungen innewohnt, einzuhauchen?"
Paul Wegener hat es vollbracht. Er liebte die Gestalt des Golem, und so wurde dieser Film, von dem Wegener 1914 schon eine Fassung gemacht hatte, sein liebstes Kind und höchste Filmkunst! Nun wußte man es schon im zweiten Jahr des Friedens: im Wettstreit der Völker um die flimmernde Kunst muß Deutschland mit solchen Filmwerken als Erster durchs Ziel gehen.

* * *

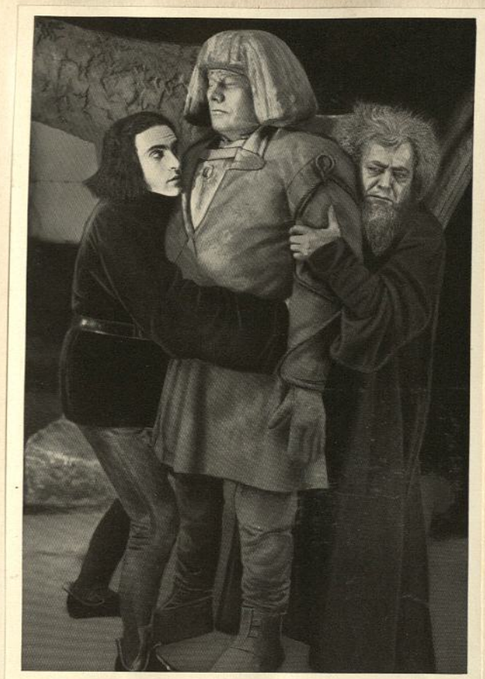
Szene aus „Der Henker von St. Marien" mit Wilhelm Diegelmann, Eva May und Max Gülstorff als Narr

In dem alten Städtchen St. Marien steht auf dem Marktplatz ein uraltes steinernes Denkmal: es zeigt einen Jüngling in dem engen Wams und der spitzen Kappe des mittelalterlichen Henkers, in dessen Arm sich ein junges, schlankes Weib schmiegt. Wenn Fremde den Ort besuchen, so pflegt ihnen der Führer die Mär zu erzählen, die sich an die steinerne Statue knüpft.
Aus der Fabel vom „Henker von St. Marien" entstand 1920 ein Film mit malerischen Stilarten der Dekoration: die Holzschnittmanier eines Dürer und Holbein gemischt mit der Märchenmanier eines Moritz von Schwind. Das Edelfräulein Eva May, das junge Filmtalent, kam hier noch nicht recht zur Geltung.
Zur Filmtragödin wurde Eva May erst in der „Legende von der heiligen Simplicia". Dieser Film entstand nach einer Legende von Thea von Harbou (1920). Joe May formte diesen Film zu einer alten, halb verklungenen Sage. Eva May war hier die Heilige: schlicht, zart, legendär. Bestimmt ihre schönste Rolle.

„Der müde Tod" mit Bernhard Goetzke und Lil Dagover

* * *

„Die ihr an die Zukunft des Kinos glaubt, seht euch dieses Lichtspiel an! Die ihr dem Kino mißtraut, seht es euch erst recht an – aber laßt alle dumme Weis-



Paul Wegener als Golem, Albert Steinrück als Rabbi Loew und Ernst Deutsch als Famulus

Rudolf Klein-Rogge (zu Pferde) und Lucie Mannheim in „Der steinerne Reiter"

Lil Dagover und Paul Hartmann in „Zur Chronik von Grieshuus"

heit, laßt die hamburgische Dramaturgie und den Laokoon hübsch zu Hause, denn ihr seid bei einer neuen Muse zu Gaste: Beim Lichtspiel!"
So schrieb einst die Kritik über den Fritz-Lang-Film „Der müde Tod" (1921), über dieses Volkslied, das in einer altdeutschen Stadt, im grotesken China, im Märchen-Arabien und im wirbelnden Karneval von Venedig dem ewigen Rätsel des Todes, des entsetzlichen und doch wieder erlösenden Todes, nachspürt. Drei Architekten von Ruf: Warm, Roehrig und Herlth, haben in diesem Film Traum und Wirklichkeit so zart zusammenfließen lassen, daß man den Odem der großen romantischen Dichter spürt und gleichzeitig auch den machtvollen Symbolismus Albrecht Dürers. Es ist deshalb ein deutsches Werk, eins der deutschesten.

* * *

Nach einer Idee von Thea von Harbou hat F. Wendhausen die alte Ballade und Volkssage „Der steinerne Reiter" verfilmt (1923). Die expressionistischen Dekorationen und Bauten haben die romantische Balladenstimmung gänzlich zerschlagen, so daß dieser Film geradezu ein Mißerfolg wurde.

* * *

Arthur von Gerlach hat die alte seelenvoll-wehmütige Ballade „Chronik von Grieshuus" (nach einer Novelle von Theodor Storm) aus der norddeutschen Heide erwachsen lassen und mit ihr die Menschen (Lil Dagover, Paul Hartmann und Rudolf Forster) und Schicksale zu einer wundervollen Einheit verbunden (1925).

* * *

Johann Nestroy lebte und wirkte in seiner Vaterstadt Wien als Schauspieler und Bühnenschriftsteller, wo er im Jahre 1861 im sechzigsten Lebensjahre starb. Seine Zeitgenossen belegten ihn mit dem Ehrentitel des „Wiener Aristophanes", während ihn seine Gegner, die er mit der Geißel seines Spottes traf, maßlos schmähten. Unter der Fülle der von ihm geschaffenen Gestalten sind die drei Handwerksburschen Leim, Zwirn und Knieriem im „Lumpaci-Vagabundus" wohl die echtesten und als solche unsterblich.
Lumpaci-Vagabundus, der freche Geist der Liederlichkeit, dessen lustiges Wirken schon beginnt den Nachwuchs im Feenreiche anzustecken, ist sich seiner Macht über die Menschen, besonders über das leichtsinnige, fidele Kleeblatt, so bewußt, daß er voll Zuversicht mit Fortuna in den Wettbewerb um diese drei Menschenkinder tritt. Sie soll sie mit Gold überschütten. Gelingt es ihr dadurch, nur zwei der lockeren Burschen dem Lumpaci-Vagabundus abspenstig zu machen, dann hat sie gewonnen. Der Kampf zwischen Glück und Gewohnheit endet mit der Niederlage Fortunas, denn nur einer der drei wendet sich von Lumpaci ab.
Aus dem lustigen Stoff dieses erfolgreichen Bühnenschwanks entstand der Film „Der böse Geist Lumpaci-Vagabundus" (1923), in dem Hans Albers mit sprühender Ausgelassenheit den bösen Geist spielte.

Hans Albers als böser Geist in „Lumpaci-Vagabundus" nach der Zauberposse von Nestroy

Nibelungen und Helena

Eine Handvoll Menschen hockte über einem filmischen Problem zusammen. Sie standen gewissermaßen nicht eher wieder auf, als bis die Lösung gefunden wurde. Es war die erste große und ehrliche Arbeitsgemeinschaft im deutschen Film. Ihr verdanken wir den Film „Nibelungen" (1924). Von dieser Arbeitsgemeinschaft erzählt Fritz Lang:
„Im Anfang war das Wort: das Manuskript, das Thea von Harbou geschrieben hat. Hier fing die Arbeitsgemeinschaft an, das heißt in diesem Fall war es schon eine Arbeitskameradschaft, denn hier geschieht das Seltene, daß Verfasser des Manuskripts und Regisseur im unbeirrbaren Gleichmaß gemeinschaftlich wollend zum Ziele streben. Bei den Nibelungen handelte es sich ja nicht darum, einen Film im amerikanischen Stil zu machen, mit Seitenblicken auf alle möglichen Nebenziele. Es galt hier einfach das Werk, und ich darf jetzt, am Ende meiner Arbeit, mit Dankbarkeit und Stolz behaupten, daß mit ganz wenigen Ausnahmen, die sich selbst um die schönste Freude brachten, meine Mitarbeiter alle von ihrem Werk Besessene waren. Anders als mit dieser Arbeitsbesessenheit kann man auch nicht achtzehn Monate lang sich mit allen Tücken des Objekts siegreich herumschlagen.
Ich werde niemals den Augenblick vergessen – und ich hoffe, er auch nicht –, als ich zu Otto Hunte, der mit mir schon in Mabuse gearbeitet hat, sagte: ‚Hunte, du sollst mir die Nibelungen bauen!' Er hat sie mir gebaut. Er und sein prachtvoller Adlatus Kettelhut, der bei der Arbeit ein Temperament ohnegleichen entwickelt hat, haben mir auf dem Neubabelsberger Gelände Worms und den Rhein, Isenland und Etzels Reich, den deutschen Dom und den deutschen Wald erbaut. Daß ich nach Mabuse mit keinem anderen Operateur als mit Carl Hoffmann arbeiten wollte, verstand sich von selbst. Denn ich wußte, daß er alles, was ich als Maler vom Bildhaften der Nibelungen mir erträumte, durch seine Licht- und Schattengebung wahr machen würde und daß seine berühmten Blauaugen sehr genau um das Geheimnis wissen, wie man eine Frau so photographiert, daß beim Anschauen ihres Gesichts durch ein Licht im Augenwinkel, einen Schatten auf der Stirn, eine schimmernde Linie der Schläfe nicht nur die Frau selbst, sondern der seelische Inhalt einer ganzen Szene offenbart wird. Günther Rittaus Können liegt auf einem ganz anderen Gebiet: auf dem experimentellen. Er experimentierte mit Carl Hoffmann die Nächte hindurch. Er rückt dem Bildhaften des Films auf dem Umweg über die Mathematik zu Leibe. Jeder dritte seiner Sätze fängt an: ‚Was geschieht, wenn –.' Was aus Mathematik, Technik und Phantasie entstehen kann, das wird im Nibelungenfilm das Nordlicht zeigen und die versteinerten Zwerge, deren lebendiger Mund noch zum Schrei geöffnet ist, während der Körper schon in Stein erstarrt."
So wurden die „Nibelungen" eine Schöpfung aus Licht und Schatten, deren Kühnheit berauschte und der sich Ähnliches überhaupt nicht an die Seite stellen läßt. Fritz Lang, der Regisseur, soll einmal Maler gewesen sein. Das spürt man immer und überall, denn die malerische Linie beherrscht den Nibelungenfilm: Filmgotik, etwas echt Deutsches, nationalgebunden und doch international wirksam.

* * *

Der Dichter Hans Kyser hat für den Film „Helena" (1924) allerlei Bruchstücke des Homerischen Epos zu einem Drehbuch vereinigt, das dem Kinopublikum klassische Bildung beibringen wollte. Die Menschenmassen waren ohnehin seit langem aus dem deutschen Film ausgeschaltet, so daß es an der Zeit war, wieder einmal den Spuren der ersten Nachkriegsjahre nachzugehen. So strebte der Regisseur Manfred Noa, wie einst sein Kollege Lubitsch, nach amerikanischer Wirkung: eine großangelegte Schlacht der beiden feindlichen Heere zu Land und zu Wasser, ein aufregendes Wagenrennen, stilechte Monumentalbauten. Manfred Noa, der Herr der feindlichen Filmheerscharen, ist mit „Helena" der Meister der deutschen Schlachtenfilmregie geworden (z. B. in der großartigen Inszenierung der Zerstörung Trojas). Das hätten auch die Amerikaner nicht besser machen können.

Klassische Literatur im Film

Das Lichtspieldrama hat seinen eigenen Stil. Es ist mit anderen Kunstgattungen nicht zu vergleichen, vor allen Dingen auch nicht mit dem Bühnendrama. Jede Kunstgattung besteht für sich und gehorcht eigenen, ihrem Wesen entspringenden Gesetzen.
Trotz dieser Professorengelehrsamkeit ist aber das Bühnendrama verfilmbar, weil im Grunde zwischen dem Kino und dem Theater kein eigentlich inhaltlicher Unterschied besteht, nur eine verschiedene Stärke der dramatischen Emotionen. Im Theater: lebendige, sprechende Menschen; im Kino: vorüberhuschende stumme Bilder. Asta Nielsen hat einmal in einer Polemik gesagt: „Aber zu verfilmen ist Shakespeare nicht. Das wäre der Höhepunkt der an sich schon tief bedauerlichen Amerikanisierung des deutschen Films." Das war natürlich übertrieben. Einige Shakespeare-Verfilmungen waren ganz beachtliche Leistungen.
Der große Unterschied zwischen Buchdrama und Film geht beispielsweise aus dem Film „Othello" (1922) hervor (mit Emil Jannings in der Titelrolle). Im literarischen Drama kann quälerisch gegrübelt werden, im Filmdrama dagegen steht die Dynamik der Handlung im Mittelpunkt, das Vorwärtstreibende, das Aktive – also in der Othellotragödie: Jago und sein Intrigenspiel. So müßte der

Yvette Guilbert und Emil Jannings in einer Liebesszene im „Faust“

Hans Neumann hat 1925 Episoden der griechischen Geschichte, teils nach alten Sagen, teils nach freier Erfindung, mit dem Shakespeareschen „Sommernachtstraum“ in Offenbachscher Manier durcheinandergemengt und dazu noch den alten Shakespeare mit der modernen Jazzband zusammengekoppelt. Von diesem Bluff braucht hier nicht ernsthaft gesprochen zu werden, weil er weder mit Shakespeare noch mit Filmkunst etwas zu tun hat.

Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“ war einst eine revolutionäre Tat, ist dann aber im Laufe von einundeinhalb Jahrhundert für unseren Geschmack völlig erkaltet und erstarrt. Der Regisseur Manfred Noa hat für die Menschen der Nachkriegszeit mit dem Film „Nathan der Weise“ (1923) den Staub von der Dichtung fortblasen wollen und dabei den alten Lessing „filmisiert“. Lessings ethische Lehre wurde in Zwischentiteln wiedergegeben, und seine Menschengestalten wurden nur in Kostüme gesteckt, so daß schließlich ein didaktischer Kostümfilm aus dem Glashaus kam. Selbst Werner Krauß als ehrwürdiger Nathan ist diesmal zu manieriert, zu sehr Karikatur, während Carl de Vogt einen wunderbaren Tempelherrn abgegeben hat. Die Nationalsozialisten von 1923 pfiffen den typisch jüdisch gefärbten Film aus. Hersteller und Auswerter flehten den Parteiführer Adolf Hitler um Gnade an. Es wurde aber kein Pardon gegeben, weitergepfiffen und dadurch der Erfolg des Films gründlich unterminiert.

Eine der schwersten Aufgaben wurde im Jahre 1925 mutig angepackt mit der filmischen Gestaltung der Faustsage, jenes Werkes, das der höchste und geheimnisvollste Ausdruck eines Menschenlebens, eines Volkes, eines Zeitalters blieb – das „eigentümlichste Gedicht der Deutschen“, in dem Goethes Geist in einer erhabenen und nicht ausschöpfbaren Offenbarung sich zeigte.

Lessing hat einmal von der Verliebtheit der Deutschen zu ihrem „Doktor“ gesprochen. Was Wunder, daß die deutsche Filmkunst die Sehnsucht verspürte, das Leben und Wirken des faustischen Menschen zu gestalten, von dem es schon im ersten Volksbuch hieß: Er nahm Adlerflügel an sich und wollte alle Gründe im Himmel und auf Erden erforschen. Hans Kyser, einer der fanatischsten Verfechter der Filmkunstidee, ist der Faustfilmdichter. Er

Othellofilm eigentlich „Jago“ heißen, denn Jago ist von dem Regisseur Buchowetzki geschickt in den Brennpunkt des filmischen Geschehens gestellt worden. Jago ist Werner Krauß, strotzend von Vitalität und Energie, voller Saft und Kraft. Ein ganzer Kerl.

Holte man sich schon seine Filmstoffe aus der Weltliteratur, so war Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ eines derjenigen Werke, die sich am allerwenigsten zur Verfilmung eignen. Diese Shakespearesche Menschheitstragödie ist doch ganz und gar ans Wort gebunden. So wurde auch der Film „Kaufmann von Venedig“ (P. P. Fellner, 1923) nur ein lehrhaftes Lichtspiel über den lebensfreudigen Karneval und das düstere Ghetto-Venedig des Shylock. Henny Porten als Porzia war so gut wie lange nicht mehr, Harry Liedtke als Bassanio nicht sehr stark, Werner Krauß als Shylock in seiner alten Bühnenauffassung.

hat die allen Faustbüchern und Faustdichtungen zugrunde liegende Idee des Kampfes des Guten mit dem Bösen glücklich und genial aus dem Wust von mittelalterlicher Quacksalberei und dem der heutigen Zeit schon etwas entrückten Mystizismus herausgelöst und diese erhabene Idee um die Gretchenhandlung kreisen lassen, die immer und durch alle Zeiten in ihrer Einfachheit und Menschlichkeit ergreifend wirkt. Nur so konnte Kyser auch den gänzlich unliterarischen Zuschauer im Kino von dem metaphysischen Problem der Faustdichtung und der Charakterisierung Faustens im Goetheschen Sinne fernhalten und ihm den Faustfilm in stummer Bildgestaltung verständlich machen.

Dem Regisseur F. W. Murnau, dem Kameramann Carl Hoffmann und den Architekten Herlth und Roehrig fiel die bildliche Ausgestaltung des Faustfilms zu. Sie haben alle starken Bildmotive, die die Volksbücher, Volksschauspiele und Puppenspiele über den Doktor Faust boten, mit dem Gretchenstoff szenisch, dramatisch, photographisch, malerisch und architektonisch zu einem künstlerischen Meisterwerk verschmolzen. Das war wiederum nur möglich, weil Murnau es, wie wohl kein zweiter vor ihm, verstanden hat, alle seine Mitarbeiter in den Bann seiner Persönlichkeit zu ziehen und sie mit heißer Liebe zur Sache zu entflammen.

So ist schließlich mit dem Faustfilm ein absolutes Werk

Emil Jannings als Mohr von Venedig und J. von Lenkeffy als Desdemona

Fiesco (Hans Mierendorff) und Gräfin Imperiali (Maria Fein) in „Die Verschwörung zu Genua“

Paul Hartmann und Lil Dagover in „Luise Millerin“

Fritz Greiner als Wallenstein mit seiner Gattin Isabella (Erna Morena)

filmischer Kunst entstanden – ein echt deutscher Film von leidenschaftlicher Innigkeit und einem ungemeinen Willen zur Läuterung und Reinheit des ringenden Menschen und darüber hinaus ein Film, der Ungezählten die Begierde nach Goethes Faust geweckt hat – vielleicht der höchste und schönste Ruhm dieses Films.

In recht glücklicher Verbindung der Goetheschen Formung des Stoffes und neuer historischer Motive aus der Zeit- und Lebensgeschichte des Ritters mit der eisernen Hand ist „Götz von Berlichingen" von dem Regisseur Hubert Moest verfilmt worden (1925). Eugen Klöpfer spielte einen verinnerlichten, weichen Götz, seine Frau war Lucie Höflich, Paul Hartmann gab den Weißlingen, Gertrud Welcker die Gräfin Adelheid.

Die Geschichte des Grafen Fiesco von Lavagna, die Schiller vor mehr als einem Jahrhundert in die Form des neben Shakespeares „Cäsar" bedeutendsten republikanischen Trauerspiels gegossen hat, ist von Paul Leni in einen Film „Die Verschwörung zu Genua" gebannt worden. Der Fiescofilm hat schon deswegen eine Kulturmission erfüllt, weil er das Schillersche, nicht so ganz bühnensichere und daher nicht zum Gemeingut des Volkes gewordene Schauspiel der großen Menge nahegebracht hat. Von Schillers Schauspiel ist allerdings in dem Film inhaltlich nicht alles übernommen worden, so wurde auch mit Takt der Schillersche Titel vermieden. Schillers „Kabale und Liebe" wurde von Carl Froelich 1922 verfilmt: „Luise Millerin."

Froelich hat – ganz im Gegensatz zu den früheren und auch späteren Verfilmungen der Klassiker – versucht, das Dichterwort ziemlich unverändert in das Bild zu übertragen, damit alles das filmisches Ereignis wird, was auf der Bühne Inhalt und Temperament des Wortes vermittelt.

Wie Krauß im „Othello" den Jannings, so hat er hier als Sekretär Wurm mit psychologischen und pathologischen Feinheiten alle Darsteller um sich herum in den Hintergrund gespielt. Dieser Wurm war das Unvergeßliche in diesem Film.

Die Historie vom falschen Dimitry hat Schiller und Hebbel zur bühnendramatischen Gestaltung gereizt. Der jähe Aufstieg und der jähe Sturz eines romantischen Abenteurers in einer barbarischen Zeit mußten auch den Filmmann fesseln. Man holte einen neuen Mann, Hans Steinhoff, aus Wien herbei und ließ ihn einen Film machen: „Der falsche Dimitry" (1922). Ohne die großen Darsteller wäre der Film vielleicht gescheitert: der sonst so weiche und passive Alfred Abel als Iwan der Grausame war eine ganz große Überraschung auf der Leinwand, Eugen Klöpfer wie immer scharf im Profil, Paul Hartmann als falscher Dimitry etwas blaß, herrlich Agnes Straub als Zarin Marfa. Wegen dieser Darsteller gehört der Dimitryfilm auf die Ehrentafel der deutschen Filmkunst. Die Verfilmung von „Wilhelm Tell" (1923) im Anschluß an das Schillersche Vorbild ist fehlgeschlagen (Regie: Rud. Dworsky und R. Walter-Fein), weil die bildmäßigen Höhepunkte des Dichterwerks (Rütlischwur, Apfelschuß und Tellsprung) der Liebesgeschichte zwischen Rudenz und Bertha von Bruneck völlig untergeordnet worden sind. „Carlos und Elisabeth" (1924) ist der beste Oswald-Film. Die Geschichte des spanischen Infanten (Conrad Veidt), dem der königliche Vater (Eugen Klöpfer) die geliebte Frau (Dagny Servaes) nimmt, gerade in dem Augenblick, wo die beiden Herzen sich gefunden, war immer dramatisch spannend.

„Was Richard Oswald bereits in ‚Lukrezia Borgia' angestrebt hatte: aus einer romantisch-warmen Grundstimmung heraus filmisches Geschehen von höchstem bewegungsbildlichem Reiz zu schaffen, das ist ihm hier stärker, virtuoser, reicher, zugleich aber auch gedrängter gelungen. Es kam ihm zugute, daß er Schiller nicht verfilmte. Denn er nutzt ihn nicht als dramatisches Vorbild, sondern wie einen Historiker oder Chronisten . . ."

„Wallenstein" (1925) war als Film kein großer Wurf. Der Schatten Schillers war zu groß. Rolf Randolf war der filmischen Gestaltung dieses gewaltigen Stoffes nicht gewachsen, und Fritz Greiner, der Film-Wallenstein, war kein von Ehrgeiz gepeitschter Feldherr, sondern gänzlich ins Bürgerliche hineingeraten.

Schottlands Königin Maria Stuart ist uns durch Schillers Trauerspiel vertraut. Die filmische Nachschöpfung (1928) stammt von dem Regisseur Friedrich Feher, dem Kaffeehausliteraten Anton Kuh und dem künstlerischen Spielleiter Leopold Jeßner. Die Geschichte der Maria Stuart konnte man leider nur aus zahllosen Titeln auf der Leinwand ablesen, denn von Magda Sonja, die die schottische Königin spielte, hat man nur den Eindruck gewonnen, daß Maria Stuart eine sehr schöne Modekönigin aus dem Berliner Westen gewesen sein muß. Also völlige Fehlbesetzung und daher auch verdienter Mißerfolg!

Das moderne Drama

Asta Nielsen und Conrad Veidt in „Reigen"

Das moderne Drama oder Schauspiel hat natürlich dem Zelluloidband erst recht nicht entweichen können. Die modernen Stücke, die dem üblichen Filminhalt viel näher stehen als die klassischen, sind dennoch nur rechte Durchschnittsfilme geworden. So ist von Carl Hauptmanns Burlesktragödie „Tobias Buntschuh" im Film eigentlich nichts übriggeblieben als der Name und ein Gerippe grober Leinwandeffekte. Natürlich gab es auch Ausnahmen. Lupu Pick ist ein Regisseur, der die Zurückhaltung liebt und stets wenig Wesens von sich gemacht hat. Ihm verdanken wir die Verfilmung von Fuldas Bühnenwerk „Der Dummkopf" (1921) – ein Kabinettstück der Filmkunst. Paul Heidemann spielte in diesem Film den ins Biedermeier versetzten seelensguten Idealisten.

Die kraftvolle Dichtung von Schönherrs „Glaube und Heimat", die eines der erfolgreichsten Bühnenwerke der letzten Jahrzehnte war, hat im Film an dramatischer Wucht und geschlossener Kraft sehr stark eingebüßt.

Besser ist es auch den Strindbergdramen nicht gegangen. Der Film „Kameraden" hat mit Strindbergs Werk nicht mehr viel gemeinsam. Das Drama, ein Dialogstück, nur auf Wort und Stimmung eingestellt, ewige innere Feindschaft zwischen Mann und Weib, hat nun einmal für den Film zuwenig bühnenwirksame, äußere Gegensätze.

„Rausch" (1919) ist unter Lubitsch inszeniert worden, und Asta Nielsen war mit ihm unzufrieden, weil er dem Dichter Strindberg nicht gelassen habe, was des Dichters ist. Erst im Film „Fräulein Julie" (1922) zeigte Asta Nielsen eine echt Strindbergsche Natur: sie hatte nichts Dirnenhaftes oder Vampirartiges mehr an sich. Sie kämpfte als Mädchen, das im Grunde nie Backfisch war, zwischen Trieb und Abstammung, und sah in dem Lakaien den höchsten Preis, so daß auf diesem Abweg schließlich Körper und Seele zerbrachen.

Schnitzlers „Liebelei" hat schon vor dem Kriege an eine flache Verfilmung glauben müssen, während 1927 das Regisseur-Ehepaar J. und L. Fleck in der nochmaligen filmischen Bearbeitung des Stücks seinen Stimmungsgehalt besser wiedergegeben hat.

Schnitzlers „Fräulein Else" gab für sechs Filmakte auch nicht genug Bildstoff her. Paul Czinner (1929) hat daher selbst mit Darstellern wie der Bergner, Kaffermann und Steinrück nur ein Filmensemblespiel schaffen können, dem überall das Tempo fehlte.

Man hat schließlich auch Frank Wedekind vor das Objektiv der Filmkamera geschleppt. Zugegeben, seine Stücke sind voll von buntem, groteskem Geschehen, aber diese satanisch-zynische Welt erhält doch ihre tiefere Bedeutung erst durch die „Phosphorblitze" des Wedekindschen Wor-

Fritz Kortner und Olga Tschechowa in Ibsens „Nora"

Henny Porten als Rose Bernd

tes, durch jenen ernst-ironischen, parodistischen und symbolischen Grundton des Dialogs. Die Bühnenhandlung ist bei Wedekind immer nur Gefäß, nicht Inhalt bitterer Lebensphilosophie. So mußte der Geist des Dramas „König Nicolo" im Film unerschlossen bleiben und der Künstler, Gestalter und Denker Wedekind verfälscht und verflacht werden. Nicht besser ist es mit den Dramen „Liebestrank" und „Frühlingserwachen" geworden.
Trotz aller ernsten Warnungen hat Leopold Jeßner den „Erdgeist" verfilmt (1923) und wie bei seiner „Hintertreppe" auch hier wieder nicht den Weg zum filmischen gefunden.
Noch kurz vor Toresschluß des Stummfilms (1929) hat G. W. Pabst die „Büchse der Pandora" von Wedekind verfilmt, mit Kortner als Dr. Schön, der Amerikanerin Louise Brooks aus Hollywood als Lulu und der französin Alice Roberte als Gräfin Geschwitz. Es war eigentlich keine verfilmte „Büchse der Pandora", sondern es waren nur filmvariationen über ein Wedekindsches Thema – Lulu mit und ohne Wedekind.
Auch Ibsen mußte dran glauben. Vor 1918 sind „Peer Gynt" in Deutschland und „Hedda Gabler" in Italien schlecht und recht verfilmt worden. Erst nach 1918 kamen die Überraschungen der Leinwand. Man hatte den Ehrgeiz, Ibsens „Nora", das bei seinem Erscheinen die Gemüter aller aufgewühlt hat, frei und filmisch zu gestalten. Mit der schwierigen Verfilmung dieser abstrakten Problematik wurde ein Theaterregisseur betraut, der zum erstenmal einen film zu inszenieren hatte: Berthold Viertel (1923). In Viertels Hand ist Olga Tschechowa zu einer großen Filmkünstlerin geworden.
Asta Nielsen spielte zwei Jahre später die Hedda Gabler (1925). Die Hedda Gabler ist eine der besten Leistungen der Meisterin europäischer Filmkunst.
Ibsens „Wildente" wurde 1926 verfilmt: „Haus der Lüge." Lupu Pick hat sich an das spröde Bühnenstück herangetraut, nur weil Werner Krauß die Rolle des kleinen Spießers übernahm, Lucie Höflich die mütterliche Gina und Mary Johnson die kleine, zarte Hedwig spielten. Der Ufafilm „Rose Bernd" (1919) hat wohl zum ersten Male die erbittertste Gegnerschaft der buchdramatischen Darstellung durch das Lichtspiel verstummen lassen, denn im film rührte und ergriff das Schicksal der schönsten schlesischen Bäuerin fast tiefer als im Drama. Alfred Halm, der Schöpfer dieses ausgezeichneten films, löste durch eine geschickte Zusammenstellung der Einzelbilder die schwere Aufgabe, den inneren, rein aufs Wort gestellten und psychologisch motivierten Werdegang der Beziehung zwischen dem Gutsbesitzer Flamm und der Rosine Bernd und ihres Schicksals zu erhellen.
Henny Porten spielt die Titelrolle. In den ersten Szenen vielleicht etwas gewollt, gemacht ländlich, dann aber Natur. Im Liebesglück frisch und innig. Und wenn die Schatten sich über sie senken, rührend ohne jede Sentimentalität und erschütternd in den letzten Szenen, als das Schicksal sie würgt und zermalmt. Neben ihr muß an erster Stelle Jannings genannt werden, ein Strecker-

mann, der in jedem Augenblick Mensch bleibt, eine Gestalt, getränkt von künstlerisch belebtem Realismus. Dann Ilka Grüning, Paul Bildt, Werner Krauß, Alexander Wirth – durchweg tüchtige Leistungen.
Die Verfilmung von Hauptmanns „Ratten" (1921) stand auch nicht annähernd auf gleicher künstlerischer Höhe. Als der Russenfilm „Potemkin" über alles Erwarten eingeschlagen hatte, wagte sich Friedrich Zelnik an die Verfilmung von Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Die Weber" (1927) heran, in engster Anlehnung an den schlesischen Dichter. Es wurde Zelniks bester film, weil er sich plötzlich als ein so großer Meister in der Behandlung der Massen erwies, daß seine packenden Bilder überall politische Demonstrationen entfesselten. Paul Wegener war der Fabrikant Dreißiger, Wilhelm Dieterle der Träger der Rolle des Moritz Jäger als Agitator. Gerade der Agitator wurde in den Berliner Kinos bejubelt und gefeiert, symptomatisch für die politische Spannung von 1927.
Am Ende der Stummfilmzeit wurde noch Gerhart Hauptmanns „Der Biberpelz" (1928) verfilmt. Lucie Höflich spielte natürlich die Mutter Wolffen und Ralph Arthur Roberts den Wehrhahn. Erich Schönfelder hat das Hauptmannsche Milieu sehr gut getroffen und das Bühnenwerk soweit als irgend möglich übernommen.

Das Kammerspiel im Film

Dem sentimentalen oder romantischen film steht der realistische gegenüber. Das Kammerspiel will durch Stilisierung den film zur Höhe eines wirklichen Kunstwerkes entwickeln, d. h. es will aus dem Wesen und der Eigenart des films heraus besonders durch Steigerung aller Ausdrucksmöglichkeiten und Ausdrucksmittel, die sich dem film im Gegensatz zur Sprechbühne bieten, einen völlig neuen, nur dem film eigentümlichen Stil finden. Dieser neue Stil verzichtet auf sensationelle Effekte und Übertreibungen im Spiel und strebt nach einer ganz natürlich sich entwickelnden Handlung und besonders auch nach Einfachheit der Darstellung: nach der Pantomime. Die Pantomime soll vor allem „geschaut" werden. Das hatte auch das Kammerspiel im film begriffen. Es verzichtete daher logischerweise auf die bekannten Zwischentitel und ließ die Handlung ganz schweigend – ohne Zwischentitel und ohne Erklärer vor der Leinwand – abrollen. Nur die Musik war Stimmungsfaktor. Das war natürlich nur etwas für geistige Feinschmecker.
Es war schon ein Wagnis, das Leben in einem ärmlichen, einsamen Bahnwärterhäuschen in den Mittelpunkt eines abendfüllenden films zu stellen.
Lupu Pick hat es gewagt, mit Werner Krauß, Edith Posca und Paul Otto in dem meisterhaften Filmwerk „Scherben" (1921). Nur ein einziger Zwischentext im ganzen film, und zwar erst am Schluß: „Ich bin ein Mörder!" Der erste deutsche Kammerspielfilm war geboren . . .
Der Kammerspielfilm „Scherben" blieb nicht ohne Eindruck auf die Sprechbühnenregisseure. So kam Leopold Jeßner im Bunde mit dem Filmdichter Carl Mayer zum film: „Hintertreppe" (1921).
Die Porten, die schlichte Dienstmagd, ist in der Hand des neuen Regisseurs so differenziert, diskret, schwach und doch im richtigen Augenblick wieder seelisch so stark wie noch nie. Der immer überschätzte Kortner als Briefträger ist geradezu abstoßend in seiner Verkrampftheit und auch hier wieder nur „Schauspielingenieur". Dieterle bleibt im Hintergrund.
Der film fiel durch. Man wollte nicht immer wieder die Hintertreppe, den Hof, die Küche, die Stube des Spießers sehen. Man wollte nicht hundertmeterweise sehen, wie Geschirr in der Küche gereinigt wird . . . Und trotzdem brauchten wir solche Versuche, um vorwärts zu kommen. Das ist eben nicht mehr „Kientopp", das ist Kunst.
Und ein drittes Mal lief der Filmautor Carl Mayer mit einem Kammerspielfilm etwas verspätet dem Naturalismus nach: „Silvester" (1924). Wie in „Scherben" und „Hintertreppe" ganz kleine Lebensverhältnisse. Der geniale Regisseur Lupu Pick benötigte wieder keinen einzigen Zwischentitel, läßt diesmal sich fünf Akte über nur einen Abend – den Silvesterabend – ausdehnen („Scherben" über drei Tage) und kommt dabei mit drei Menschen aus (Eugen Klöpfer, Edith Posca, Frieda Richard). Das Kinopublikum lehnte diese Filmkunst wieder ab. Die Kritik der Presse schwelgte dagegen in Lob.

Werner Krauß und Edith Posca in „Scherben"

Henny Porten, Wilhelm Dieterle und Fritz Kortner in dem Ufafilm „Die Hintertreppe“

Eugen Klöpfer und Aud Egede Nissen in dem Kammerspielfilm „Die Straße“

Karl Grunes fast titelloser Film „Die Straße“ (1923) stellt den Spuk einer Nacht dar, das Schicksal eines für kurze Stunden aus der geruhigen Bahn satter Bürgerlichkeit Gerissenen (Eugen Klöpfer), der in der Spanne einer einzigen Nacht durch die Höhen und Tiefen des Lebens gezerrt wird und schließlich zu seinem sicheren Ausgangspunkt wieder zurückkehrt. Auch dieser Kammerspielfilm bringt wieder etwas Neues: nicht Klöpfer ist der Held des Films, sondern die Straße.

Noch einmal fehlten die Zwischentitel völlig: in Arthur Robisons „Schatten“ (1923) mit Fritz Kortner und Ruth Weyher. Kein Silhouettenspiel etwa, sondern phantastische und gespenstische Beleuchtungseffekte, die die Menschen und Dinge so verzauberten, daß man schließlich nicht wußte, wo Traum und wo Wirklichkeit beginnen, aufhören.

Über Weihnachten 1924 kam in Berlin ein seltsamer Film heraus: „Der letzte Mann.“ Der Kammerspielfilm ging mit diesem Werk weiter ins Neuland. Es hat jemand einmal geschrieben: Der beste Film wäre es, wenn man ein wahres mimisches Filmgenie wie die Asta Nielsen einfach tagaus, tagein, von früh bis abends, mit dem Apparat verfolgte. Es wäre sogar der spannendste Film.

Emil Jannings in „Der letzte Mann“

Etwas ganz Ähnliches geht hier wirklich vor sich. Es gibt in dem Film „Der letzte Mann“ nur eine einzige Person: Jannings, der Hotelportier. Dieser Film ist Jannings, und Jannings ist dieser Film. Meisterhaft zeichnet er die Tragödie des Alternden, Zermürbten, Weggeworfenen. Die Uniform ist alles, ihr Verlust ist Elend und Ende. Um ihn herum gibt es keine Menschen – sondern nur Gesichter, lebende Masken. Er allein lebt. Freut sich. Leidet. Wird vom Apparat verfolgt, in jeden Winkel der Hotelhalle und seines dumpfen Proletarierquartiers. Von morgens bis abends. Er allein ist da. Ungeheurer Mut eines Regisseurs und der Ufa, diesen Weg mitzugehen!

In Amerika rieb man sich die Augen, als man las: „Der Film spielt in der Herrentoilette eines Hotels.“ War das ein redaktioneller Ulk? Eine Satire auf den Film? Ein deutscher Faschingsscherz? Aber dann las man große Namen: Carl Mayer, der Mann des „Caligari“, Murnau, Jannings. Kein Zweifel, man stand vor der sonderbarsten, um nicht zu sagen, tollsten Tatsache in der Geschichte des Films.

Es gab natürlich auch Kammerspielfilme mit Zwischentiteln. So war der Film „Nju“ (1924) im neuen Stil (Regisseur Paul Czinner) gemacht: rein naturalistisch, der getreue Abklatsch des Lebens. Die Geschichte einer Frau (Elisabeth Bergner), die ohne Illusion mit ihrem Mann (Emil Jannings) zusammenlebt, dem Geliebten (Conrad Veidt) folgt und dabei Körper und Seele verliert. Der letzte Kammerspielfilm der Stummfilmzeit ist Hans Behrendts „Die Hose“ (1927). Werner Krauß als Sekretär Maske gibt eine unvergeßliche Rolle, nicht in großer Linie durchgearbeitet, sondern lauter Mosaikbilder, zahllose kleine Einzelzüge, die aber diesen Film zum Kammerspiel machen.

Der Roman im Film

Wenn man die Geschichte der Verfilmung des Buchromans nach dem Kriege schreiben und dabei die künstlerischen Höhepunkte unterstreichen will, so muß man zunächst den Mut der Künstler bewundern, die Dostojewskijs „Brüder Karamasoff“ (1920) verfilmt haben. Hier ist die Umkomposition des Wortepos in das Bildepos restlos geglückt und der stummen Darstellungskunst die slawische Seele des großen russischen Dichters unverfälscht eingehaucht worden (Jannings, Kortner, Krauß, Hanna Ralph u. a.).

Ein Jahr später hat der Regisseur Carl Froelich, eine der stärksten Potenzen beim deutschen Film, Dostojewskijs „Idiot“ verfilmt und uns damit die russische Welt in all ihren Tiefen, Höhen und Weiten noch einmal geöffnet. Gerhard Lamprechts Regie in den „Buddenbrooks“ (1923) hat wohl am klarsten bewiesen, daß der seelische Gehalt und die gefühlsmäßigen Werte eines Romans sich rein filmisch wiedergeben lassen, wenn man nur das Wesen des Lichtspiels literarisch empfindet, abgrenzt und in allen seinen Möglichkeiten erfaßt, nicht zuletzt, wenn alle Darsteller auf Effekthascherei und Starmanieren verzichten, wie es hier der Fall ist: Alfred Abel, R. A. Roberts, Mady Christians, um nur ein paar Namen zu nennen. Lamprechts Werk „Buddenbrooks“ ist ein „deutscher Film“ geworden, ein wirkliches Kunstwerk.

Gustav Freytags berühmter Roman „Soll und Haben“ wurde 1924 verfilmt. Man hat natürlich aus der Handlungsfülle der literarischen Vorlage die Hauptmotive des Romans in den Film übernommen und nur dadurch ein klares und übersichtliches Lichtspiel schaffen können – obwohl 27 Darsteller mitwirkten. „Das kostümliche Milieu der sechziger Jahre war sehr nett getroffen. Der Regisseur, Carl Wilhelm, traf sogar im Regiestil den Ton ältester Antiquiertheit, der über seine Arbeit einen zarten Lavendelduft hauchte. Als der Großvater die Großmutter nahm . . .“

Als Geburtstagsgeschenk 1927 für den Dichter Hermann Sudermann hat Gerhard Lamprecht den Film vom „Katzensteg“ in engster Anlehnung an den Buchroman inszeniert. Auch hier hat Lamprecht für die Darstellung wieder einmal ein neues Talent entdeckt: Lissi Arna als Regine ist über Nacht in der Hand von Lamprecht

Aus dem Film „Soll und Haben“ mit Theodor Loos

eine erstklassige Charakterspielerin geworden.
Es war gewiß nicht leicht, die rührselige Geschichte von dem kleinen Seelchen aus Agnes Günthers Roman in Filmbildern zu erzählen, das in Wirklichkeit eine Fürstin ist und schließlich doch den armen Grafen Harro heiratet: „Die Heilige und ihr Narr" (1928). Hier ist Wilhelm Dieterle Regisseur und Filmdarsteller zugleich, und Lien Deyers spielte rührend und überzeugend das Seelchen. Als der stumme Film schon fast seinen Atem verlor, wurde die Weltgeltung des deutschen Lichtspiels zum Abschluß noch einmal aufs neue erwiesen. Mit „Heimkehr" (1928) wurde ein Filmwerk geboren, das sich würdig den größten Schöpfungen der letzten Jahre anreihen durfte. Joe May gibt kein Ausstattungsstück großen Stils mehr, keine Menschenmassen wie einst vor zehn Jahren, keine Sensationen, sondern ein ergreifendes Drama zwischen drei Menschen.
Lars Hanson und Gustav Fröhlich sind hier keine Schauspieler mehr, sondern Gestalten aus Fleisch und Blut, erdgebunden, tief in der Heimat wurzelnd. Selbst Dita Parlo wird von diesen beiden Darstellern mitgerissen. Ein großer Abschied vom stummen Film ...

„Die Heilige und ihr Narr." Das Seelchen Lien Deyers und Wilhelm Dieterle

Dita Parlo und Lars Hanson in „Heimkehr"

Romantik im Film

Ganz dunkel erinnern sich Kinoveteranen an einen Heidelberg-Film mit Harry Walden. Deutlicher dagegen steht in der Erinnerung die Bearbeitung jenes unverwüstlichen Stoffes mit Eva May als Käthchen und Paul Hartmann als Karl Heinz. – Wilhelm Meyer-Försters Schauspiel „Alt-Heidelberg" war ein sicherer Kassenerfolg, wie ihn das deutsche Theaterrepertoire selten gekannt hat. In der Handlung vereinigen sich alle die Elemente, die eine große Breitenwirkung auf das Publikum garantieren; sie sicherten auch dem Film „Alt-Heidelberg" (1923), den Hans Behrendt nach dem Schauspiel bearbeitet und inszeniert hat, den Erfolg. Die Poesie Alt-Heidelbergs, die Romantik des Studentenlebens, die Studentenliebe des Erbprinzen Karl Heinz, der Mädchenreiz seiner Käthi verfehlen nie ihre Wirkung auf die Herzen und Gemüter der Zuschauer, noch dazu, wenn sie in künstlerische und tief in Weinseligkeit getauchte Bilder gefaßt sind. Aus der Darstellung hebt sich Werner Krauß als Schöpfer des Dr. Jüttner hoch empor, ein unerhört echtes, dem Leben abgelauschtes Menschenporträt, eine der stärksten darstellerischen Leistungen von Krauß überhaupt. Paul Hartmann lieh dem Karl Heinz seine fesche Gestalt und sein charmantes Lächeln. Eva May war lieblich, aber man sah sie schon weit differenzierter im Spiel.

Eva May und Paul Hartmann in „Alt-Heidelberg"

Der Gesellschaftsfilm

Die meisten Gesellschaftsfilme sind zwar nicht politisch, aber aus dramaturgisch-technischen Gründen tendenziös gefärbt. Fast alle unsere Gesellschaftsfilme (einschließlich der sexuellen, kriminellen und sensationellen) suchen nicht aus politischem Nebensinn, aber aus dem Bedürfnis nach Kontrasten ihr Handlungsmilieu in zwei einander entgegengesetzten Gesellschaftskreisen und verhetzen durch den ständigen Gegensatz von arm und reich und weiter gut und schlecht die Stände gegeneinander. Wenn auch der Film in fast allen Fällen ein gefälschtes Bild der wirklichen Verhältnisse gibt, so sind die „Armen" vor der Leinwand viel zu sehr von der eindrucksvollen Filmdarstellung eingefangen, als daß sie nicht mit Leidenschaft die Schilderung als wahr hinnähmen. Viele Gesellschaftsfilme wirken deshalb direkt sozial verhetzend. Sie spielen in einem unerhörten Aufwand an Luxus und zeigen so die Macht des Geldes. Der untere Stand muß durch diese Darstellungen, die er als glaubwürdig hinnimmt und deren Voraussetzungen er verallgemeinert, durch Vergleich der dargestellten Verhältnisse mit den seinigen zum Haß gegen andere geradezu erzogen werden. So wurde vielfach geurteilt und gescholten.
Der Gesellschaftsfilm der Nachkriegszeit hätte danach streben sollen, möglichst ein Zeitfilm zu werden. Diese Entwicklung hat aber nicht stattgefunden. Der Gesellschaftsfilm hat immer wieder die Requisitenkammer der Vorkriegszeit und des Weltkrieges durchstöbert, die Ableger des „mondänen" Sittenstücks hervorgeholt und ist dabei natürlich an der Konvention kleben geblieben. Der Gesellschaftsfilm aber hatte immer einen Publikumserfolg, wenn die alten Romanfiguren aus der Vorkriegszeit aufmarschierten: der ehrenfeste Oberst, der alte Offizier von echtem Schrot und Korn, der junge Leutnant, der entweder Ehrenschulden machte oder sich in ein schlichtes Bürgermädchen verliebte und schließlich zum Revolver griff, um nicht des Kaisers Rock ausziehen zu müssen, Soldatenbilder, Drill auf dem Kasernenhof, Manöverzeit, die Herren Offiziere zur Kritik, der dämliche Einjährige, der bärbeißige Feldwebel, der tölpische Rekrut oder Offiziersbursche. „Trommeln und Pfeifen, kriegerischer Klang", das war die Devise der Militärfilmkonjunktur des Jahres 1925. Mit „Rosenmontag" fing es an. Es folgten Wolfgang Neffs „Aschermittwoch", Fritz Kaufmanns „Reveille", G. von Bolvarys „Des Königs Grenadiere", Georg Jacobys „Husarenfieber", Heinz Pauls „Des Lebens Würfelspiel", Althoffs „Das alte Ballhaus". Und als im „Zapfenstreich" (Regie: Conrad Wiene, 1925) ein Offizier der alten Armee ein

Marlene Dietrich und Ernst Stahl-Nachbaur in „Gefahren der Brautzeit“

Verhältnis mit der Tochter eines Untergebenen anfing, griff die Zensur ein: „Unser Volk ist augenblicklich noch zu zerspalten, als daß es ertragen könnte, daß von einer besonderen Kaste seine Töchter zu Tändeleien benutzt werden.“

Die Liebe zur Uniform aber hielt weiter an. So war auch „Der Hauptmann von Köpenick“ (1926) fällig, keine militärische Satire, sondern eine derbe Posse (Hermann Picha spielte den Hauptmann unter der Regie von N. Dessauer). Der Säbel rasselte weiter: „Der Stolz der Kompagnie“ (Regie Georg Jacoby, 1926), „Die dritte Eskadron“ (Regie Carl Wilhelm, 1926), „Annemarie und ihr Ulan“ (Regie Erich Eriksen, 1926), „Der Veilchenfresser“ (Regie Friedrich Zelnik, 1926), „In Treue stark“ (Regie Heinrich Brandt, 1926), „Der Feldherrnhügel“ (Regie Erich Schönfelder, 1926), „In der Heimat . . ., da gibt's ein Wiedersehn“ (Regie Reinhold Schünzel, 1926), „Die Sporckschen Jäger“ (Regie Holger Madsen, 1927), „Potsdam, das Schicksal einer Residenz“ (Regie Hans Behrendt, 1927), „Ein Tag der Rosen im August“ (. . . da hat die Garde fort gemußt – Regie Max Mack, 1927), „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“ (1928), „Dragonerliebchen“ (Regie Walter Fein, 1928) u. a. m.

Am Ende der Militärfilmepidemie steht aber plötzlich ein edles Filmwerk: Carl Boeses „Das edle Blut“ (1927), nach der bekannten Novelle von Ernst von Wildenbruch. Die Besetzung der Rolle des kleinen Kadetten war wohl das Schwerste an diesem Filmwerk, aber man hatte in Waldemar Pottier den richtigen Jungen gefunden. – Als der Gesellschaftsfilm für seine Handlung das Militärmilieu so ziemlich abgegrast hatte, holte er sich seine Stoffe aus den populären Schlagern, die auf Höfen und Tanzböden gesungen wurden: „Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren“ (1926). In diesem Heidelbergfilm ging Dorothea Wieck als neuer Stern am Filmhimmel auf (Regie Arthur Bergen). Der Film „Gern hab' ich die Frau'n geküßt“ (1926) bekam seinen Titel von dem Refrain des Walzerliedes aus „Paganini“ (Regie Bruno Rahn).

Nach Heidelberg kam der Rhein an die Reihe: „Die Lorelei“ (1927), nach dem populären Lied „Ich hab' heut nacht vom Rhein geträumt und von der Lorelei“ (Regie Wolfgang Neff), und schließlich kam auch die Weser zu ihrem Recht: „An der Weser“ (1927), mit dem Untertitel: „Hier hab' ich so manches liebe Mal“ (Regie Siegfried Philippi).

Schließlich nahm man nur noch das Motiv eines Schlagers, benutzte es als Überschrift, Umrahmung, belebendes Element und machte um ihn einen neuen Filminhalt, so z. B. bei dem Schlager „Valencia“ (Regie Jap Speyer, 1927), „Ich war zu Heidelberg Student“ (Regie Wolfgang Neff, 1927), „Lindenwirtin am Rhein“ (Regie Rolf Randolf, 1927), „Ein rheinisches Mädchen beim rheinischen Wein“ (Regie Dr. Guter, 1927), „Mein Heidelberg, ich kann dich nie vergessen“ (Regie James Bauer, 1927), „Du sollst der Kaiser meiner Seele sein“ (Regie Valy Arnheim, 1928),

„Ich küsse Ihre Hand, Madame“ (Regie Robert Land, 1929), „Am Rüdesheimer Schloß steht eine Linde...“ (Regie Dr. Guter, 1927). Diese Filme waren natürlich Rückfall in verstaubte Courths-Mahler- und Studenten-Romantik. Das Leben der Studentengeneration nach dem Kriege verlief doch nicht mehr so fröhlich mit Bummeln, Trinken, Mensuren und Liebeleien wie in diesen Filmen. Das war einmal... Diese ganzen Studenten-, Rhein- und Weinfilme fanden mit der Verfilmung von Karl Zuckmayers „Der fröhliche Weinberg“ (1927) einen recht kühnen Abschluß, denn es war nicht ganz leicht, die Verführungskünste und Liebesabenteuer im Heustall und in den lauschigen Rebengängen am Rhein durch die Fährnisse der Zensur zu bringen.

Lil Dagover und Willy Fritsch in dem Film „Ungarische Rhapsodie“

Ein Bild aus dem Wien der Inflationszeit war „Die freudlose Gasse“ (1925). G. W. Pabst hat für eine im Grunde recht unwichtige Geschichte hervorragendes Darstellermaterial auf die Beine gebracht: Werner Krauß, Asta Nielsen, Esterhazy, Tamara, Herta von Walther und eine auffallend schöne Frau – die Schwedin Greta Garbo! Um dieser Frau willen sprach die Kritik von einem „merkwürdigen“ Film. Sonst aber spürte man damals in den deutschen Filmfabriken leider nicht, daß in der schwedischen Novize, die auch in „Gösta Berling“ seltsam schön

Hans Albers als Salonlöwe in dem alten Stummfilm „Das schöne Abenteuer“

Brigitte Helm und Franz Lederer in dem Film „Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna“

wirkte, der kommende Weltstar stecken könnte, wenn man dieses junge schwedische Talent im deutschen Atelier zart und fein behandeln und entwickeln würde. Keiner spürte es, keiner ahnte es, keiner wollte es. So kam eines Tages Greta Garbo in Begleitung ihres schwedischen Regisseurs Mauritz Stiller still und schüchtern mit unmodernen Sandalen und einem großen Loch im Strumpf in Amerika an, wo man sofort das richtige Fingerspitzengefühl für das keimende Talent hatte. So war die „Freudlose Gasse" der erste und letzte deutsche Film der Greta Garbo.

* * *

Im Jahre 1926 erschien ein Filmalmanach. Da stand bei dem Namen Hans Albers: „Schauspieler; spielt auf der Bühne komische Rollen. Filmt seit einer Reihe von Jahren." Das war alles, was man damals von ihm – dem Salonlöwen – sagen konnte.

* * *

Wenn man den Film von der „Wunderbaren Lüge der Nina Petrowna" (1929) als eines der besten deutschen Filmwerke bezeichnet (Regie Hanns Schwarz), so geschieht es wohl deswegen, weil hier wieder einmal der Beweis erbracht ist, daß es beim Film nie auf irgendein einzelnes Moment, also weder auf das Manuskript noch auf die Regie oder die Darstellung allein ankommt, sondern auf das Gesamtresultat, das sich in diesem Film so außerordentlich konzentriert erweist, daß man ihn, wenn man ihn einmal erlebt hat, kaum aus der Erinnerung verliert.
Dabei ist es ein Spiel, das, genau gesehen, nur zwischen drei Personen abrollt, zwischen dem Obristen, dem Fähnrich und der Nina Petrowna, einer jungen schönen Dame der Petersburger Halbwelt, die die Geliebte des Obersten ist, aber Reichtum, Luxus, Wohlleben hingibt, als sie die wahre Liebe erfaßt, die Zuneigung zu dem jungen angehenden Offizier, der so wenig vom Leben kennt, daß er nachts, als ihm Nina Petrowna die Schlüssel ihrer Wohnung zusteckt, noch nicht einmal wagt, sie zu küssen.
Hanns Schwarz, der Regisseur, hat Brigitte Helm unter seiner Leitung zur Höchstleistung angespornt. Diese junge Künstlerin tritt unwidersprochen damit ganz an die Spitze der deutschen Darstellerinnen.

Opern auf der Leinwand

Das Fiasko der ersten deutschen Lichtspieloper (Flotows „Martha") aus dem Jahre 1915 konnte nicht so leicht vergessen werden. Dieser Film scheiterte an den technischen Mängeln und am unzulänglichen Können der Darsteller und Sänger – ein zwar interessantes, aber mißlungenes Experiment. Trotz dieser schlechten Erfahrung mußte 1916 auch Richard Wagner daran glauben. Man hat 1916 seinen „Lohengrin" verfilmt.
Trotz aller offensichtlichen Mängel hat sich die Lichtspieloper zunächst ihren – wenn auch kurzen – Weg gebahnt. Aus sich selbst. Sie hatte schon nicht mehr so viele Gegner, als 1917 der Opernfilm „Der Freischütz" auf der Leinwand erschien. Diese Oper ist ein Stück Volkseigentum und bietet mit ihrem Stoff reichlich Gelegenheit zum Wechseln der Szenen. Das hat der Film natürlich ausgenutzt. Das Auge des Zuschauers wurde oft mehr beschäftigt als sein Ohr. Das Verblüffendste aber an dieser neuen Lichtspieloper war das synchron-exakte Zusammenfallen der Mundbewegungen der Filmdarsteller auf der Leinwand mit dem Gesang der lebenden Künstler (Bech-Patent).
Die Lichtspieloper mit den lebenden Sängern vor der Leinwand hat sich als dauernde Einrichtung nicht in die Nachkriegszeit hinüberretten lassen. 1918 waren die Sänger und Sängerinnen vor der Leinwand verschwunden. Man verneinte die Möglichkeit eines Gleichlaufs von Film und Gesang. Man begnügte sich jetzt damit, die Opernlichtspiele nur noch mit einer klassischen Musik in Einklang zu bringen und dadurch die bildliche Gesamtwirkung des Films zu erhöhen. Diese Bestrebungen haben ihren ersten Niederschlag in der Schaffung der Filme „Der fliegende Holländer" (1918) und „Undine" (1919) gefunden (Regie Hans Neumann), und bei der Verfilmung der Verdischen Oper „Rigoletto" (1918) gab man dem Film eine gut zusammengestellte Musik bei, die von Grammophonaufnahmen von Caruso geschickt unterbrochen wurde. Da der Film „Rigoletto" ein durchschlagender Erfolg war, durchstöberte man von neuem eifrig die Opernliteratur nach starken Stoffen, die sich zur Verfilmung eignen könnten.
Max Mack ließ aus Beaumarchais' „Figaros Hochzeit", aus jenem Stoff, der einst Mozart zur musikalischen Bearbeitung gereizt hat, fern von Filmdrama, fern von Schwank, einen lieblichen Film entstehen (1920), der wie ein zarter Rokokotraum anmutete. Hella Moja spielt nicht – sie ist Cherubin, der verliebte Schalk. Große Künstler waren mit ihr zusammen am Werk: Winterstein und Vera Schwarz, Moissi, Thielscher und Ilka Grüning.
Die wirklich erste Filmoper im eigentlichen Sinne brachte dann das Jahr 1922: „Jenseits des Stromes." Dieser Film hat im Gegensatz zu seinen verschiedenen Vorläufern eine durchgehende eigene Orchester- und Gesangsmusik (Komponist Ferdinand Hummel). Buch, Architektur und Regie blieben aber im Theatermäßigen stekken, und so war es wieder kein Fortschritt.
Wie schwer und gefährlich es ist, Opern zu verfilmen, bewies erneut A. E. Lichos Opernfilm „Tiefland" (1922). Eugen d'Albert hat uns eine unsterbliche Oper geschenkt, der Film dagegen eine dünne, breit ausgewalzte und dadurch tempolose Bilderserie. Der Martha gab Lil Dagover zwar viel Schönheit und Anmut, aber leider kein spanisches Temperament, und darauf kam es doch an.
Johann Strauß' „Fledermaus" ist von Max Mack verfilmt worden (1923), der das Stück in Milieu und Kostüme unserer Zeit versetzt hat.
Gennaro Righelli hat mit der Verfilmung von Puccinis Oper „Bohème" (1923) die weibliche Heldin Mimi ganz auf Virtuosität gestellt. Die schöne Italienerin Maria Jacobini war von natürlicher Anmut, Beweglichkeit und meisterhafter Routine. Die Oper erfreut durch Musik, dieser Film mehr durch ein feuerwerk von Witz und Grazie. Mit diesem Film ist eigentlich der erste Wegweiser für die erfolgreiche Verfilmung von alten Opernstoffen aufgestellt worden.
Wilhelm Kienzls Oper „Der Evangelimann" ist bestimmt kein Meisterwerk. Man kann daher auch von dem Film gleichen Namens (1924) kein Kunstwerk verlangen. Es bleibt in der Oper wie im Film nur der sentimentale, aber doch immer wieder wirksame Inhalt übrig: Das Schicksal des Lehrers (Paul Hartmann), der als Brandstifter ins Gefängnis kommt, während sein schurkischer Bruder das von beiden geliebte Mädchen (Hanni Weiße) erringt. Nach vielen Jahren öffnen sich die Gefängnistore, und der „Evangelimann" wandert gramerfüllt durch das Land.
1926 kam Richard Strauß' „Rosenkavalier" an die Reihe, der von Robert Wiene hinomäßig gründlich verändert worden ist. Die Episode vom Ochs von Lerchenau (Michael Bohnen) wurde dramaturgisch und bildmäßig geweitet, und neben der Marschallin tauchte ein eifersüchtiger Gatte (Paul Hartmann) auf, den die Oper nicht kennt. Den jugendlichen Liebhaber Oktavian spielte Jacques Catelain.

Paul Hartmann in der verfilmten Oper „Der Evangelimann" von Wilhelm Kienzl

Es wird immer ein schweres Experiment sein, Richard Wagner zu verfilmen. Das hat natürlich auch ein so kluger Regisseur wie Ludwig Berger gewußt. Er hat sich daher mit seinem Film „Der Meister von Nürnberg" (1927) fast gar nicht an Wagners Oper angelehnt. Für seinen Film verjüngte er Hans Sachs und stellte Walther Stolzing breiter in die Handlung, um ein Volksstück sowohl im Sinne des Mittelalters als auch der Neuzeit zu schaffen. Die ganze Bildgestaltung erinnert daher viel an die Manier der alten Holzschnitte eines Dürer und die Dekorationen an die Spitzwegmanier. Als Meister von Nürnberg ragt der Schauspieler Rudolf Rittner hervor, als Eva die Maria Solveg.

Maria Solveg als Evchen in „Der Meister von Nürnberg"

Der Operettenfilm

Film und Operette gleichen einander ungemein, weil sie in vielen Dingen dieselben Interessen verfolgen. Sie wollen dem Theaterbesucher Entspannung und Freude bringen. Also konnte auch die Operette der Sprechbühne in Film umgewandelt werden.

Kurz vor Kriegsende verfilmte Richard Oswald die populäre Operette „Das Dreimäderlhaus" (1918). Alles was diese Operette so überaus populär machte, wurde in den Film übernommen. 1919 ging die Operette „Die Rose von Stambul" mit Fritzi Massary über die Leinwand. 1920 wurde die Operette „Schwarzwaldmädel" mit Uschi Elleot als Bärbele verfilmt. Aus Wien kam der Film über Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" (1924).

Es ist eigentlich verwunderlich, daß es so lange gedauert hat, bis sich der Film des prächtigen Sujets bemächtigte, das in der weltbekannten Straußschen Operette „Ein Walzertraum" liegt.

Was lange währt, wird gut: der Film „Ein Walzertraum" (1925) ist der beste deutsche Operettenfilm geworden! Alle guten Geister Wiens springen durch diesen Film, in vielen Schattierungen, wundervoll echt in ihrer Lebendigkeit und Daseinsfülle, Wiener Atmosphäre, dieser feine Duft aus Leichtigkeit und „a biss'l Schwermut". Aus dem Geiste der Musik entwickelt Ludwig Berger seinen Film, mit künstlerischem Ernst und dabei mit fast improvisierter Heiterkeit, die als leise Melodie den ganzen Film begleitet. Mady Christians war niemals so gelöst, so gelockert, so beschwingt in der Darstellung wie in der Rolle der Prinzessin Alix. Prachtvoll als naives, beim Heurigen beschwipstes Prinzeßchen, das eine Wandlung vom Flanell zum Seidenstrumpf und Bubikopf durchmacht. Willy Fritsch stellt den Prinzgemahl nicht auf den Typus „Schöner Mann", sondern wirkt diesmal durch lässige und dadurch sympathische Eleganz.

Ein neues Filmgenre ist entstanden: die Paarung des feinsten Kammerlustspiels mit dem heiteren Spiel der Operette. Das bedeutet nichts anderes als die Geburt des Films aus dem Geiste der Musik!

Den Deutschen fehlt ein Schuß Champagner im Blut, hat Bismarck gemeint. Mit dem Film „Ein Walzertraum" ist uns das fehlende nun doch beschert worden ...

Ende 1926 hat man hier und da das Ende des Operettenfilms prophezeit, aber es zeigte sich sehr bald, daß man mit solchen Behauptungen vorsichtig sein muß, denn die Verfilmung der „Keuschen Susanne" (1926) durch Richard Eichberg war wieder ein großer Publikumserfolg. Lilian Harvey triumphierte in Spiel und Tanz und Willy Fritsch als junger René.

Mady Christians und Willy Fritsch in „Walzertraum"

Friedrich Zelnik hat die Operette „Die Försterchristel" mit Lya Mara in der Titelrolle verfilmt (1926), aber an manchen Stellen des Films etwas zuviel Hoftheater alten Stils geschaffen.

Auch der Erfolg der Operette „Der Soldat der Marie" war seinerzeit groß. Die Schlager: „Wenn die Veilchen wieder blühen" und von dem Tambour, „den jedes Mädchen gerne küßt, wenn er im Wirbelschlagen ein Meister ist", wollte man nicht vergessen. So war es also an der Zeit, daß der „Soldat der Marie" auch auf der Leinwand erschien (1927). Der Soldat der Marie ist Harry Liedtke, der unverwüstliche Don Juan, und neben ihm Xenia Desni.

Szene aus „Der Soldat der Marie" mit Xenia Desni und Harry Liedtke

In Friedrich Zelniks Film: „Der Zigeunerbaron" (1927) ist von der Operette des guten alten Johann Strauß nicht viel übriggeblieben. Die Saffi spielte Lya Mara, den Barinkay Wilhelm Dieterle und den Clupan der berühmte Sänger Michael Bohnen.

Man konnte sich nicht entschließen, die Verfilmung von Operetten einzustellen, obwohl gerade sie den Zeitproblemen so meilenweit fern sind, daß sich eine Verbindung zwischen der Operettenhandlung und der Wirklichkeit kaum noch erreichen läßt. Man suchte krampfhaft nach diesen Brücken, so im „Orlow" (Regie J. und L. Fleck, 1927), wo der Operetten-Großfürst von „der roten russischen Welle" vertrieben worden ist.

Die populäre Operette „Der fidele Bauer" (Regie: Franz Seitz, 1927) hat für ein Filmbild zuwenig hergegeben. „Der Bettelstudent" ist seit Jahrzehnten immer wieder über die Operettenbühnen gegangen. Kein Wunder, daß der Film sich auch dieses Stoffes bemächtigt hat (J. und L. Fleck, 1927). Die beiden Studenten, die eines Tages ins Gefängnis müssen, übertrug man Harry Liedtke und Ernst Verebes.

Die letzten Operettenfilme aus der Stummfilmzeit waren E. W. Emos „Polnische Wirtschaft" (1928) nach der bekannten Operette des Komponisten Jean Gilbert, die seinen Ruhm begründet hat; Robert Lands „Prinzessin Olala" (1928), einst ein Triumph der Massary (die Film-Massary war Carmen Boni), mit Georg Alexander, Walter Rilla und Marlene Dietrich; Wendhausens „Die Frau von Format" (1928) mit Mady Christians.

Daß aus der zugkräftigen Operette Kalmans „Gräfin Maritza" eines Tages ein Film gemacht werden würde (1929), war mit Sicherheit zu erwarten. Der Regisseur Hans Steinhoff hat Vivian Gibson zur Gräfin Maritza gemacht, und den Grafen Tassilo hat Harry Liedtke gespielt. Der Tonfilm steht vor der Tür! Er hat später keinen Operettenstoff ungeschoren gelassen.

Mit dem Film „Die Puppe" schuf Ernst Lubitsch einen ganz neuartigen Typ des Lustspiels für die Leinwand (Ossi Oswalda und Hermann Thimig)

Das Lustspiel als Kunstform

Humor ist eine national gebundene Sache. Vor dem Kriege deckten wir unseren Bedarf an kurzen humoristischen Filmen zum größten Teil aus Frankreich und anderen Ländern, denn unübertroffen war die drollig-vornehme Art eines Max Linder, eines dummdreisten Moritz Prince, eines Bunny, und wie die Helden der beliebten ausländischen Filmhumoresken sonst alle hießen. Drastik und Selbstverspottung war die Stärke dieser Komiker.
Wir haben weder in der Kriegs- noch in der Nachkriegszeit aus den deutschen Komikern einen Max Linder entwickeln können. Seine Art liegt dem deutschen Humoristen nicht. Ihm liegt auch nicht die amerikanische Exzentrik- und Knock-out-Komik,

Henny Porten und Emil Jannings in dem unvergeßlichen Lustspiel „Kohlhiesels Töchter“

Henny Porten und Ralph Arthur Roberts in dem Lustspielfilm „Meine Tante — Deine Tante“

Elga Brink und Harry Liedtke in dem Film „Der keusche Josef“

die nichts weiter ist als die Übertragung der Varietéartistik und Varietékomik auf das Filmband, ihm liegt nicht die italienische Komik, die sich in Fratzenhaftigkeit nicht genugtun kann, auch nicht das englische Filmlustspiel, das zu naiv und süßlich ist, nicht der französische Humor mit seinen witzigen Pointen und erst recht nicht der russische, weil die Russen keinen befreienden Humor besitzen, sondern nur bittere Ironie, wenn sie einmal witzig sein wollen.
Und doch kennen wir Deutschen einen Humor, der sogar tief in unserem Charakter verankert ist. Der Deutsche ist nun einmal eine problematische Natur. Er sieht gern Probleme und löst sie gern mit der Suche nach einem inneren Sinn, nach logischer und psychologischer Folgerichtigkeit. So ist es nicht erstaunlich, daß er seine Gründlichkeit auch auf den Lustspielfilm anwandte.
Im Kriege haben wir Lustspiele mit Asta Nielsen, Henny Porten, Dorrit Weixler und Ossi Oswalda erlebt, die sich gegen die Ausländer mutig auf die Leinwand wagten und bereits deutlich auf dem Wege zu kleinen Filmkunstwerken waren. Erst Ernst Lubitsch hat das Filmlustspiel von Format und als selbständige Kunstform geschaffen. Der erste große Lustspielfilm, „Die Austernprinzessin“, den er mit Ossi Oswalda drehte, gelangte zu Weltruhm, und seither wußte man im Ausland, daß die Deutschen ebensogut Filmkomödien schreiben, spielen und drehen können wie Filmdramen.
Lubitsch genügte es nicht mehr, daß die handelnden Personen wahnsinnig und übermütig herumsprangen, sondern er wollte für ihr Benehmen auch eine lustspielmäßige und unauffällig-philosophische Begründung dem Film unterlegen. Für Lubitsch sollte das Wesen des humoristischen Films nicht sein, irgendeiner Künstlerspezialität (z. B. Max Linder, Charlie Chaplin, Harald Lloyd, Buster Keaton) als Folie zu dienen, sondern der deutsche Lustspielfilm sollte eine Spezies für sich sein, der sich die lustspielartige Idee und die humoristischen Künstler ohne Starehrgeiz in gleicher Weise dienstbar zu machen hatten. – Trotz der Güte des deutschen Filmlustspiels waren die anderen Völker wenig geneigt, es anzuerkennen. Der Grund dafür liegt einzig und allein in seiner allzu literarischen Anlage.
Schon in der „Austernprinzessin“ und später immer wieder hat der deutsche Lustspielfilm das Motiv der Verwechslung als Angelpunkt der Handlung gewählt, das bei den Dichtern, Bühnendirektoren und beim Publikum auch immer beliebt war. Das Publikum gerät stets in eine Stimmung spannungsvoller Heiterkeit, wenn es auf der Bühne die Leute aneinander vorbeireden sieht, wenn der eine den anderen für etwas Verkehrtes hält, wenn der eifersüchtige Ehemann den „Beweis“ für die Untreue seiner Frau durch eine solche Verwechslung erhält – natürlich ebensooft auch umgekehrt. Zu dem Motiv der Verwechslung gehört auch das der Aufklärung. Sie soll immer in einer heiteren, lösenden, „erlösenden“ Form geschehen. Also der Irrtum wird schließlich offenbar, und alles ist wieder gut, zum Unterschied von der Tragödie, wo aus Irrtümern eben tragische Ergebnisse abgeleitet werden.
Lubitsch gab dem Lustspiel zunächst die große Ausstattung. Unvergeßlich in dieser Hinsicht die „Austernprin-

Szene aus dem Lustspiel von Scribe „Ein Glas Wasser“ mit Lucie Höflich, Mady Christians, Helga Thomas und Hans Brausewetter

zessin" (1919). Im Tempelhofer Ufa-Atelier wurde eine Hochzeitstafel aufgebaut, wie sie der Film vorher noch nicht gesehen hatte. 200 wirkliche Berufskellner waren aufgeboten. Hinter dem Platze eines jeden Hochzeitsgastes standen drei Diener. Die Tafel wurde aufgehoben, und der Festsaal wandelte sich zum Ballsaal. Hochzeitsfest und Ball waren Meisterstücke einer verschwenderischen Regiekunst. Das Ausland staunte doch über das neue deutsche Lustspiel ...
Mit dem Lustspiel „Die Puppe" (1919) schuf Lubitsch ein modernes Bilderbuch für Erwachsene, voll von harmlosen Naivitäten und ungekünsteltem Humor. Hier werden Märchen, Operette und Posse einfallsreich und geschmackvoll zu einem neuen Lustspielgenre zusammengeschmolzen.

Dann gab es jahrelang kein gutes Lustspiel mehr. „Das Milliardensouper" mit Ossi Oswalda (1923) war mißlungen. Erst Henny Porten hat das Lustspiel wieder zu Ehren gebracht, zuerst mit „Kohlhiesels Töchter" (Regie Ernst Lubitsch) und später mit „Kammermusik" (Regie Carl Froelich). Wie sie in „Kohlhiesels Töchter" im Grotesken, im scheinbar klamaukischen das Leiden einer ungelösten, unerlösten Seele sichtbar macht, das wird immer zu den stärksten Eindrücken mimischer Gestaltung gehören.
Aus dem Scribeschen Lustspiel „Ein Glas Wasser", einem altbewährten Bühnenstück, hat Ludwig Berger eine Filmkomödie von Großformat (1923) geschaffen, die zugleich Erfüllung und Verheißung war. Dieser Mann der Feder und der Bühne hat nicht nur visuelle Fähigkeiten, sondern vor allen Dingen Kultur und Geschmack.

Die Filmgroteske

Der Schriftsteller Kräly hat seine Fähigkeit zum komischen Film mit der „Austernprinzessin", der „Puppe" und mit „Kohlhiesels Töchter" unter Beweis gestellt. Er hat auch das Manuskript zu dem Lubitsch-Film „Die Bergkatze" (1921) geschrieben. Lubitsch hat hier die Handlung in eine außerweltliche Sphäre und in ein zum Teil expressionistisches Milieu versetzt.
Die Wirkung ist nicht immer einheitlich. Wenn die expressionistische Ritterburg aus der Spielzeugschachtel mitten in der herrlichen, natürlichen Alpenwelt steht, dann ist die Natur nicht mehr Inhalt, sondern nur noch Füllung eines grotesken, unnatürlichen Bildausschnittes. „Pola Negri als Räuberstochter, als ‚Tolle Rischka', ist von einer temperamentvollen Komik, von einer verblüffenden Hingabe an alle Abenteuer der Rolle. Sie gehört zu jener seltenen Klasse von Schauspielerinnen, die im Tragischen wie im Komischen gleich begabt sind. Ihre Komik ist wirklich gekonnt. Janson ist eine starke Begabung, vielleicht einer der begabtesten Episodendarsteller im deutschen Film: sein Kommandant war von einer unerhört grotesken Komik, die immer wieder zum Lachen hinriß." (Aus der „Lichtbildbühne", April 1921.)

Pola Negri in der Filmgroteske „Die Bergkatze"

Der Filmschwank

Ein Filmschwank ist eine Sache, über die man unter allen Umständen lachen soll. Seine Verfasser haben deshalb die Freiheit, unlogisch zu sein. Sein Regisseur hat das Recht, sich in tollsten Situationen auszutoben, und seine Schauspieler haben die Pflicht, die Komik auf die Spitze zu treiben.
Ein Filmschwank ist eine Sache, die in flottem Tempo eine komische Begebenheit an die andere reiht, die mit lustigen Bildern und witzigen Titeln volle Verwirrung in den Köpfen der Zuschauer anrichtet, die sich schließlich zu atemloser Spannung steigert, bis sie sich in schallendes und befreiendes Lachen auflöst.
Bei diesem Charakter hat der Filmschwank natürlich überhaupt keinen literarischen Ehrgeiz, wie etwa das Lustspiel mit der Feinheit der Situationen und der Geschliffenheit der Worte. Der Schwank braucht handfestere und deutlichere Situationen; die Komik des Wortes ist lediglich für möglichst wenige und kurze Titel zu benutzen. Die Situation ist sein A und O, und je toller und ausgelassener diese Situationen sind, desto stärker ist die Wirkung auf das Publikum.

Lilian Harvey als spanische Tänzerin und Hans Junkermann in dem Film „Die tolle Lola" nach einem Schwank von G. Kadelburg

Der Kriminalfilm

Wenn der Filmhistoriker nach dem ersten deutschen Kriminalfilm suchen wollte, so würde er wahrscheinlich bis zum Jahre 1906 zurückgehen müssen und auf einen der ältesten deutschen Filmregisseure stoßen: Otto Rippert. Rippert war Spielleiter an einer Baden-Badener Sprechbühne. Wenn man abends mimte, war das Haus leer. Warum? Weil die Baden-Badener kein Interesse für die Phantasien Schillers und Shakespeares hatten – weil ihnen das Leben gerade ein scheinbar größeres, geheimnisvolleres Drama vorsetzte: den Fall Hau. Rechtsanwalt Karl Hau aus Groß-Littgen steht vor dem Karlsruher Schwurgericht und lügt sich als Mörder seiner Schwiegermutter Molitor, der Witwe eines reichen Medizinalrats, aus den Schlingen, die er sich bei seiner geheimnisvollen Bluttat in Baden-Baden selbst gelegt hat, oder die ihm jetzt gewitzte Juristen, Zeugen, Psychiater legen. Vor dem Justizgebäude drängt sich, wie in Hungersnot an Bäckertüren, seit frühem Morgen schon die Menge. Selbst Paris horcht auf – geschäftstüchtige französische Filmhersteller schicken eine „Flimmerexpedition" nach Karlsruhe und Baden-Baden.
Anfänge des Kriminalfilms: sie spielen den Fall Hau in den Straßen Baden-Badens an Ort und Stelle. Ja, aber welcher Mann kann schnell das Stücklein schreiben, wer kann die gallischen Flimmerer auf historischen Boden führen? – Man läutet hilfeflehend ein Theater an – bittet um einen Regisseur – Rippert kommt und macht eine tiefe Verbeugung – und los geht's – rrrr – der Kurbelkasten surrt – Ruhe! Rippert inszeniert zum erstenmal. Es lohnt sich nicht, von den kleinen nachkriegszeitlichen Detektiv- und Kriminalfilmen zu sprechen. Sie haben mit Filmkunst nichts zu tun. Auch Lupu Picks nochmalige Verfilmung des ersten „Panzergewölbes" (1927) hat kein Aufsehen erregt. Es wurde schließlich und endlich auch nur wieder eine Nick-Carter-Geschichte: Drehtüren, Pistolen, Handfesseln, Verwechslungen. Nur das Panzergewölbe selbst war den modernen Errungenschaften angepaßt. Sonst aber weiter nichts.
Kein Zweifel, nach dem Kriege war die Zeit des „großen Detektivschlagers" vorbei; vorbei jene Epoche, da Joe Deebs und Stuart Webbs, die Meisterdetektive, uns eine Gänsehaut nach der anderen über den Rücken jagten, und Revolver, schwarze Masken und unterirdische Gänge uns bis in unsere Träume verfolgten. Wir sind nüchterner geworden, sachlicher, wir verlangen Lebenswahrheit und exakte Klarheit. Wer läßt sich noch einreden, daß er einen Bekannten nicht an tausend Dingen erkennen würde, wenn er so albern sein sollte, sich etwa aus Bartwolle oder geknüpften Haaren eine Matratze ins Gesicht zu kleben. Wem imponierte noch jener Trottel von Detektiv, der, die kurze Pfeife im tiefsinnig herabgezogenen Mundwinkel, in einer Kleidung herumlief, die ihn unter Tausenden sofort kenntlich machte, und wer lächelte heute nicht, wenn er in einem verfallenen Hause, das einer wüsten Verbrecherbande als Schlupfwinkel dient, technische Einrichtungen sieht, deren Anlage die Mitwirkung der besten Ingenieure voraussetzen würde: elektrische Uhren, die Explosionen

Rudolf Klein-Rogge und Gerda Maurus in dem Kriminalfilm „Spione“

auslösen, versenkbare Tresore, geheime Verliese, die durch einen Druck sich öffnen und Menschen verschlingen. Nein, für jene romantische Mischung aus wildem Westen und Berliner Osten, aus der Sonnenstichphantasie schlechter Filmautoren und den infantilen Räuberspiel-Assoziationen zweitklassiger Regisseure sind wir zu reif geworden. Der Detektivfilm ist tot; es lebe der Kriminalfilm!

Der Film, der ja ein Spiegel unserer Zeit ist – oder sagen wir vorsichtshalber: sein soll –, der Film kann an den Problemen, die das Verbrechertum und seine Bekämpfung ständig neu aufrollen, nicht vorübergehen. Und so sah man sich – schwer belastet durch Tradition und Erinnerung an den seligen „Detektivschlager“ – vor der Aufgabe, den modernen Kriminalfilm zu schaffen. Erstes Gesetz hierfür: fort mit allen künstlich konstruierten Unmöglichkeiten – Lebensechtheit, Logik, Natürlichkeit in Handlung, Ausstattung und Darstellung um jeden Preis. Noch eines ist beachtenswert: der Zuschauer darf nicht mehr wissen als der Kriminalist, der oben auf der Leinwand einen geheimnisvollen Mord zu enträtseln hat. Im guten Kriminalfilm soll der Zuschauer Schritt für Schritt mit der Polizeibehörde und dem Kriminalkommissar den Fall aufklären, die verschiedenen Möglichkeiten erwägen, die unvorhergesehenen Überraschungen erleben, den Täter suchen, ihn festnehmen, kurz in filmwirksam komprimierter Form alles miterleben, was sich in den Presseberichten zwischen den prägnanten Sätzen „Vom Täter fehlt jede Spur“... und „Der Täter verhaftet!“ abspielt.

Erst Fritz Lang hat mit dem Film „Spione“ (1928) den modernen Verbrecherfilm voller Temperament, Spannung und Phantasterei geschaffen und damit auch für dieses Filmgenre sein Können erneut unter Beweis gestellt.

Willy Fritsch mußte bei Fritz Lang den Liedtke-Stil ablegen und wurde dadurch ein natürlicher Bonvivant und Charakterdarsteller. Gerda Maurus wurde für diesen Film von Fritz Lang neu entdeckt, wie er Brigitte Helm für „Metropolis“ gefunden hatte. Rudolf Klein-Rogge, einst der „Doktor Mabuse“, war das Haupt der Spione. Von hier aus war nur noch ein kurzer Weg zum verfeinerten Detektivfilm, wie wir ihn in „Vom Täter fehlt jede Spur“ (1928) nach der Regie von Konstantin J. David erlebt haben.

Am Schluß der Stummfilmperiode setzte die Verfilmung von Edgar Wallace ein, der zu den meistgelesenen Autoren in Europa gehört. Manfred Noa machte den Film „Die Große Unbekannte“ (1927), der eine höchst geheimnisvolle phantastische Geschichte schildert und als Theaterstück großen Bühnenerfolg hatte. Neuartig war, daß nach dem vierten Akt eine Pause einsetzte und das Publikum aufgefordert wurde, den Namen derjenigen Person aufzuschreiben, die den alten Tarn ermordet hat: das gab natürlich viel Gaudium. Als Friedrich Zelnik den Film „Der rote Kreis“ (1929) drehte, kam Edgar Wallace sogar nach Berlin, um zu beobachten, was man aus seinem von ihm längst vergessenen Roman im Filmatelier machen wollte.

Henny Porten als Brillanten-Anna in „Liebe und Diebe“

Ein Wort noch über die Detektivkomödie.

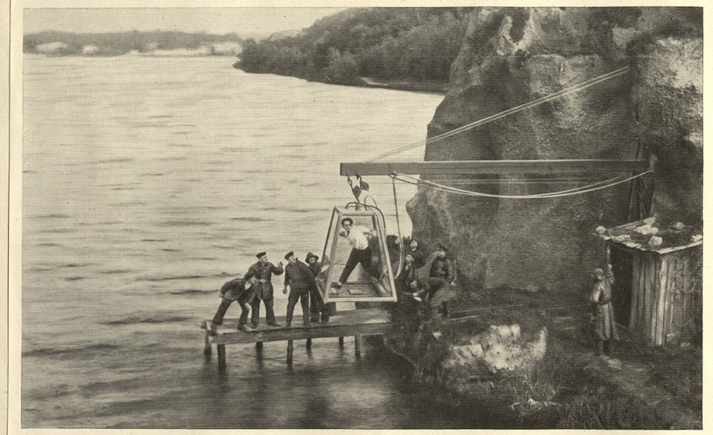
Seit Jahren führt die internationale Kriminalpolizei einen Kampf gegen das ständig zunehmende Unwesen der Hochstapler. Besonders gefährlich sind die weiblichen Angehörigen dieses Berufes. Sie treten oft mit einer verblüffenden Sicherheit auf, benehmen sich wie wirkliche Damen der Gesellschaft, knüpfen Liebesverhältnisse an und plündern dann ihre Opfer rücksichtslos aus. Eine solche Frau ist Anna Kaludrigkeit, genannt „Brillanten-Anna“. Unglücklicherweise besitzt Anna von Belling eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Hochstaplerin. Henny Porten spielt in einer glänzenden Doppelrolle beide Frauen zugleich. Aus der geschickten Verwechslung ergeben sich zahlreiche romantische und heitere Konflikte.

Sensationen im Film

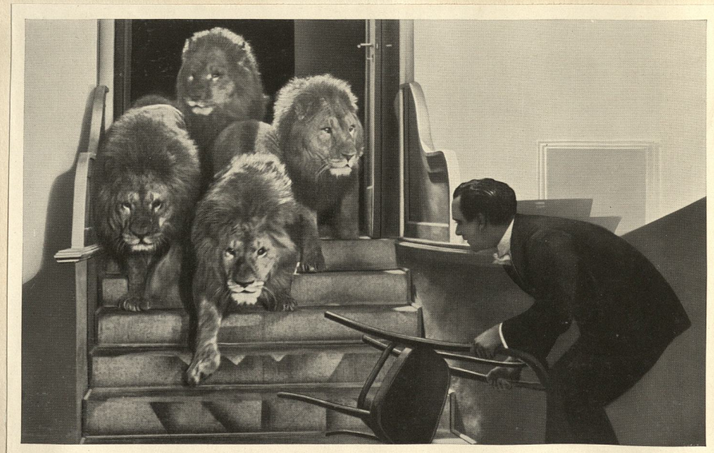
Das Wort Sensation hat immer einen üblen Beigeschmack. Es steht auf gleicher Stufe mit den Begriffen Effekthascherei und Nervenkitzel. Für den Film aber sind, seinem Wesen und seiner Eigenart entsprechend, Sensationen nun einmal unentbehrlich. Erschöpft sich die Sensation nur in äußeren Effekten, so kann sie natürlich keinen Anspruch auf künstlerische Wertung erheben. Kämpft Harry Piel mit einem Gegner hoch oben in den Lüften auf den Flügeln eines Flugzeuges, oder schwebt Aldini mit einem Baby im Arm auf dem Dach eines Wolkenkratzers, um jeden Augenblick in die Tiefe zu stürzen, so sind diese Sensationen zwar sehr interessant, in ihrer Wirkung aber doch nur auf Nerven und Sinne, nicht auf künstlerisches oder gar seelisches Empfinden berechnet. Verwerflich ist die Sensation immer, wenn sie die Grenzen des Taktgefühls oder des guten Geschmacks überschreitet, stets brauchbar dagegen wird sie sein als wirksame Hilfe für die Steigerung des Interesses an der Filmhandlung.

Sensationen dürfen in einem Film auch nicht allzu gehäuft vorkommen. Die nervenkitzelnden Effekte dürfen sich niemals jagen. Die Nerven des Publikums könnten völlig abgestumpft werden, und schließlich wird alles höchst unwahrscheinlich aussehen und dabei seine sensationelle Wirkung einbüßen. Zur Lächerlichkeit ist dann nur noch ein kleiner Schritt.

Schon in den Sensationsfilmen aus der Kriegszeit war Harry Piel der „Mann ohne Nerven“. Er ist immer der alte geblieben, der seine Sensationen mit der ihm eigentümlichen Meisterung von Eleganz und Bravour ausführt. Es gehört in allen seinen Filmen zu seinem persönlichen Pech, daß ihm stets Verbrecher nachsetzen, oder aber er ist Befreier der verfolgten Unschuld. Das gefällt besonders den Frauen. Deshalb gehörte Harry Piel zu den populärsten Schauspielern der deutschen Lein-



Der Sensationsdarsteller Harry Piel in „Rivalen“



Harry Piel im Kampf mit den Löwen in „Panik“

wand in der Stummfilmzeit. Harry Piel, der „europäische Douglas Fairbanks", befreit vor allen Dingen seine Sensationen von allem krampfhaften und läßt sie stets als Inhalt und Höhepunkt einer spannenden Handlung erscheinen. Von einem Piel-Film verlangt der Zuschauer die bildgewordene Abenteuergeschichte, die sich auch in seiner eigenen Umgebung ereignen könnte und deren äußeren Verlauf er mit der Erfahrung seines eigenen Gehirns mitkontrollieren kann. Harry Piel nahm eines Tages Frack und Claque, schließlich auch noch das Kostüm des Maharadschas, und machte in dieser Aufmachung mit dem Film „Panik" (1928) einen ganz neuartigen Salonsensationsdarsteller. Die Ufa gab mit diesem Film Harry Piel zum erstenmal Gelegenheit, in ganz großer Aufmachung zu spielen und sich einmal in einer von seiner Tradition gänzlich abweichenden Rolle dem Publikum zu zeigen. Allerdings durften die Löwen auch hier nicht fehlen.
Harry Piel versteht mit wilden Tieren umzugehen. Das hat er schon 1916 in seinem Film „Unter heißer Sonne" bewiesen. Die wichtigsten Darsteller in diesem Sensationsfilm waren die Löwen, die aus Hagenbecks Hamburger Tierpark nach Berlin geschickt worden waren. Den Löwen wurde zwei Tage vor der Aufnahme keine Nahrung mehr gereicht, damit sie bei den Aufnahmen recht wild sein sollten. Die Geschichte war also keineswegs ungefährlich, doch Harry Piels Umsicht war groß, und seinem Kommando konnten selbst die Löwen nicht widerstehen. Piel hat für solche Sensationsaufnahmen den notwendigen Scharfblick und weiß jede plötzlich auftauchende Situation vorbildlich auszunutzen.
Ausländische Sensationsdarsteller haben kurz nach dem Kriege den Eindruck erwecken wollen, als ob sie mutiger und kräftiger wären als die armen „Boches". Der „tolle" Filmregisseur Heinz Karl Heiland hat den ausländischen Wichtigtuern sehr schnell durch einen öffentlichen Aufruf dadurch den Mund geschlossen, daß er sie

Harry Piel als Salonsensationsdarsteller in dem Film „Panik"

aufgefordert hat, doch einmal dieselben Kunststücke nachzumachen, die zwei einfache deutsche Sportsleute für seinen Film „Die japanische Maske" ausgeführt hatten: „Herr Waldheim sprang im vierfachen Salto mortale aus 30 Meter Höhe; Herr Polter erstieg die 150 Meter hohe senkrechte Westwand des Falkensteins sportlich korrekt ohne jeden Trick."
Kein ausländischer Kraftmeier ist der Aufforderung gefolgt. Unsere Sensationsdarsteller waren also durchaus auf der Höhe!

Bergfilme

November 1920. Der Kinosaal verdunkelt sich. Ein Film läuft an. Nun, was kann schon aus Freiburg Großes kommen? In Berlin werden die starken Filme gemacht. Und die dramatische Handlung? Gar keine! Und doch ein Drama – ein Drama der Natur. Menschen, Skifahrer, deren Kühnheit und Geschicklichkeit, deren Trotz im Kampf gegen Schnee und Gletscher geradezu fieberhafte Spannung im Zuschauerraum erweckt. Zwei Idealisten, der Ethnologe Dr. Tauern und der Geologe Dr. Fanck, haben ihr ganzes Vermögen in ein „Experiment" gesteckt: „Wunder des Schneeschuhs". Die deutsche Kinematographie ist um eine neue Filmgattung bereichert worden: Bergfilm.
Im nächsten Jahr waren die Freiburger (Dr. Fanck) wieder zur Stelle: „Im Kampf mit dem Berge" (1921). Wieder nur ein Naturdrama ... 4200 m hoch ... 4600 m sogar ... Weit über dem Wolkenmeer ... Nicht mehr die Eleganz und Leichtigkeit von „Wunder des Schneeschuhs", diesmal alles monumental. Kein lustiges Skilaufen, sondern Kampf mit todgierigen Gletscherspalten, steilen Bergwänden, tiefen Abgründen. Wir haben damals zum erstenmal Hannes Schneider so richtig in seinem Element erlebt.
Von Film zu Film erzielten diese Freiburger eine Steigerung. Man steht unter dem Eindruck, daß der dritte Film des Schneeschuhwunders „Fuchsjagd im Engadin" (1923) das Allerletzte, fast ans Unmögliche grenzend, an Schönheit, Kühnheit und Kraft bietet. Aber die unermüdlichen Freiburger erklären ruhig und sachlich, daß sie bereits an einem neuen Film arbeiten, der die drei ersten vergessen machen werde. Der „Berg des Schicksals" (1924), wieder ein Film von den Freiburgern, ist als Gipfelleistung alpiner Filmkunst kaum noch zu übertreffen. Wie hier Arnold Fanck die Wolken zerfließen, zusammenfallen und ihr gespenstisches Wesen um den Fels treiben läßt, wie sich hier das Gewitter in den Bergen austobt, das war bisher im Film noch nicht gezeigt worden.
Weihnachten 1926 überraschte Fanck Fachwelt und Kino-

Leni Riefenstahl in dem Bergfilm „Die weiße Hölle vom Piz Palü"

freunde mit dem Film „Der heilige Berg". Die Natur steht hier nicht mehr mutterseelenallein im Mittelpunkt allen Geschehens. Wieder etwas Neues: die Natur ist nur noch Ausgangspunkt, nur noch Kulisse und Material für ein romantisches Drama, das sich in ihr abspielt. Mit diesem Stil ist Fanck noch über sich hinausgewachsen. Die männlichen Schauspieler in diesem Film sind nicht etwa Filmstars von Beruf, sondern Männer der Berge und des Lebens, Bergsteiger, die ihre Kunst noch ohne Puder und Schminke ausüben: der rauhe Luis Trenker, der kühne Hannes Schneider, der knabenhafte Ernst Petersen und die genialen Kameramänner Hans Schneeberger und Sepp Allgeier. Zwischen diesen herrlichen Männern steht eine für die Kinoleinwand neue Frau: die junge Tänzerin Leni Riefenstahl, ein beinahe unwahrscheinlich zartes, von feinsten Rhythmen beseeltes Geschöpf, keineswegs nur Tänzerin, sondern auch Schauspielerin, die viel natürliche Innerlichkeit mitbringt.

Im „Heiligen Berg" hatte Leni Riefenstahl nur Ski laufen und tanzen müssen. Fanck traute ihr noch weit mehr zu. Er gab ihr eines Tages zur Lektüre ein neues Manuskript. Es war ein Filmlustspiel und hieß: „Der große Sprung" (1927). Leni Riefenstahl las es durch, zweimal, dreimal. Beim drittenmal war sie fest entschlossen, kleinmütig einzugestehen, daß sie sich den physischen Anforderungen der Hauptrolle nicht gewachsen fühle. Da überrumpelte sie Fanck: „Eines Tages setzte Dr. Fanck, mein Regisseur, mich doch in Erstaunen: ‚Leni, jetzt fährst du mit dem ‚Floh' (das ist der Kosename für unseren Operateur Hans Schneeberger, genannt der ‚Schneefloh') in die Dolomiten, läßt dich im Klettern eintrainieren, vor allem barfuß, steigst als Endprobe deines Könnens auf die Vajolett-Türme und probst dort oben deine Liebesszene mit ihm, da er zugleich dein jugendlicher Liebhaber ist und dazu ebenso seine allzu große Schüchternheit ablegen muß wie du deine Überempfindlichkeit in den Fußsohlen."

„Alpinistik"

Leni Riefenstahl ist eine kühne Bergsteigerin geworden. Bevor der Tonfilm kam, ist Arnold Fanck noch einmal mit der Filmkamera in die Regionen des ewigen Inlandeises ausgezogen: „Die weiße Hölle vom Piz Palü" (1929). Abermals ist es ein Heiliger Berg der Hochtouristik, der nur von geübten Alpinisten zu bezwingende Piz Palü, der zum eigentlichen Helden des Films wurde und selbst dort noch die Szene beherrscht, wo sich modernstes Heldentum in dem Flieger Ernst Udet verkörpert. Leni Riefenstahl, deren sportliche Leistungen in den Fanck-Filmen alles übertreffen, was bisher von Frauen auf dem Gebiete der Alpinistik geleistet wurde, ist auch diesmal wieder die Heldin des Abenteuers, das in die Region der ewigen Inlandgletscher führt. Wie kein zweiter Regisseur versteht es Arnold Fanck, in jedem seiner Filme die seelischen Stimmungen seiner Darsteller mit der Umwelt zu verschmelzen. Bei ihm wird deutlich sichtbar, wie die Berge es verstehen, die Menschen in ihren Bann zu ziehen und sie zur Abhängigkeit von sich zu zwingen.

Die Leute meinen oft, es müsse hinter allen diesen aufregenden Filmbildern irgendein raffinierter Trick stecken, diese Szenen könnten unter keinen Umständen echt sein. Diese Argwöhnischen wissen bestimmt nicht, welche schwere Kränkung sie mit diesen leichtsinnigen Redensarten Männern und Berghelden zufügen, die ihr Leben riskieren, um Bilder von so eindringlicher und erschütternder Realistik zu schaffen.

Wege zu Kraft und Schönheit

Der Film ging in seinem Buhlen um den Beifall der Masse stets auf die Suche nach Schönheit. Man entdeckte die schönsten Frauen und Männer für die Leinwand, zog ihnen die schönsten Kleider an und stellte sie in die schönsten Räume und Landschaften. Und doch hatten wohl die Kinofreunde immer den Eindruck, daß die weiblichen und männlichen Filmstars im Leben ganz anders aussehen würden als auf der Leinwand. Man ging daher eines Tages auf der Suche nach Schönheit noch einen Schritt weiter: man zeigte den schönen Menschen im Film völlig ungeschminkt und unbekleidet, also nicht mehr für den Film „aufgemacht", sondern genau so, wie ihn Mutter Natur in bester Laune geformt hat. So entstand in den Jahren 1924/25 der Körperkulturfilm „Wege zu Kraft und Schönheit" (nach einer Idee von Ernst Krieger) von Wilhelm Prager und Dr. med. Nicholas Kaufmann, die es beide meisterhaft verstanden haben, Szenen, in denen der nackte Mensch gezeigt wird, so künstlerisch zu gestalten, daß irgendwelche moralischen Bedenken einem normalen und seelisch gesunden Menschen nicht kommen konnten.

Alle technischen Hilfsmittel, die der Kinematographie zu Gebote stehen, sind angewendet worden, um den ganzen künstlerischen Reiz, den der gymnastisch bewegte Körper darbietet, auf der Leinwand festzuhalten. Kraft und Schönheit in der Bewegung sind neben den rein gesundheitlichen die Hauptziele der bewußten Körperkultur, und daß diese Kraft und Schönheit vom heutigen Menschen in demselben Maße erreicht werden können wie von unseren idealen Vorbildern in der Antike, das galt es, im Film zu beweisen.

Die Herstellungsdauer dieses Films betrug zwei Jahre, und die Länge dieser Zeit ist in der Hauptsache darauf zurückzuführen, daß, wollte man wirklich etwas Gutes

„Der Morgen" aus dem Film „Wege zu Kraft und Schönheit"

schaffen, man immer wieder von neuem auf die Suche nach dem für die betreffende Stelle des Films wirklich ideal geeigneten Menschenkinde gehen mußte.

Wenn man die Entwicklung der deutschen Filmkunst überblicken will, so kommt man an dem Film „Wege zu Kraft und Schönheit" einfach nicht vorbei. Der deutsche Film hatte damals Jahre hinter sich, an die wir nicht gern zurückdenken. Wer trotzdem an die Jahre der Inflation zurückdenkt, hat das tolle Bild eines höllischen Karnevals vor Augen: Schiebungen und Schleichhandel, quälender Hunger und wüste Schlemmerei, rasche Verarmung und jähes Reichwerden, ausschweifende Tanzwut, Nachttänze, Valutazauber, Vergnügungstaumel, Scheidungsepidemie und Rauschgifthandel. Natürlich waren auch die Filmhyänen zur Stelle. Die junge Filmkunst drohte erwürgt zu werden. „Pikante Szenen" mit sinnenreizenden Entkleidungsvorgängen wurden auf die Kinobesucher losgelassen und schmeichelten den Gefühlsregungen der Masse. Mit Wirkungsabsicht nur spärlich bekleidete Körper boten den gewünschten verwerflichen Sinnestaumel.

Über diese kranke Zeit kam der gesunde Film „Wege zu Kraft und Schönheit" wie eine Offenbarung: die seelisch reine Schönheit hatte sich das Lichtspielhaus erobert.

Urteil des Paris aus „Wege zu Kraft und Schönheit"

Spuk im Film

In der Geisterwelt ist es recht still geworden. Unmittelbar nach dem Weltkriege war die große Sehnsucht nach Zeichen aus dem Jenseits und der feste Glaube an sie ohne weiteres begreiflich; der Krieg hatte Hunderttausende von Vätern, Gatten, Söhnen dahingerafft, die alle ihren Lieben zu Hause in der Sterbestunde kein Abschiedswort zuflüstern konnten und deshalb für die Überlebenden nicht stumm bleiben sollten. Der Boden für alles Übersinnliche, Jenseitige, für Grübeleien und Phantastereien über das Leben nach dem Tode war gut aufgelockert, der Okkultismus blühte, und so war es nicht erstaunlich, daß auch der Spielfilm nach 1918 seine Themata gern aus der Welt des Übersinnlichen und Unterbewußten nahm. Der Film „Der Ruf aus dem Jenseits" behandelte Gedanken- und Gefühlsübertragungen eines Totgeglaubten, d. h. Erscheinungsformen von schwerer Katalepsie, in der dem Betreffenden die Möglichkeit zu sprechen und sich überhaupt mitzuteilen genommen ist, während seine Geistesfunktionen tätig bleiben. In dem Film „Das Rätsel im Menschen" wurden die Behörden durch einen typischen Fall von „Telepathie" bei der Wiederbeschaffung eines wertvollen, geraubten Maschinenmodells unterstützt. „Der Funkenruf der Riobamba" zeigte uns einen zerlumpten Aristokraten, der Frauen durch Suggestion und Hypnose in seinen Bann zwingt, um sie dann zu verschachern. Das Beste auf dem Gebiete des verbrecherischen Einflusses eines Willens wurde in „Dr. Mabuse" gezeigt, der uns in eine bunte Welt von Abhängigkeiten und Willenlosigkeiten einführt. Der Monumentalfilm „Das indische Grabmal" hat uns in ausgezeichneter Weise mit den Wundern des Fakirismus, besonders dem Scheintod und den Zauberkräften eines Yoghi, bekannt gemacht. Hier konnte sich die kinematographische Trickkunst an physikalischen Phänomenen der Willenskonzentration erproben und filmbilder von unvergleichlicher Wirkung erzeugen. Ich denke ferner

Szene aus „Nosferatu", dem ersten Gespensterfilm

an den Film „Schatten", der eine nächtliche Halluzination als Thema behandelte.

Der Film ist bestimmt berufen, der technisch schwerfälligen Sprechbühne das Zauberstück und den Spuk abzunehmen: Richard Oswald hat mit seinen „Fünf unheimlichen Geschichten" (1919) gezeigt, wie der Spuk filmisches Neuland erobern kann. Er hat u. a. Selma Heines Novelle „Die Erscheinung", Poes Gruselmärchen „Die schwarze Katze" und Stevensons „Der Selbstmörderklub" verfilmt. Hier feiern photographische Trickaufnahmen wahre Orgien: Fußspuren, die über den Sand sichtbar sich nähern, bis in Großaufnahme der Abdruck eines Menschenfußes den Zuschauern fast ins Auge tritt ... Hier liegt der Ausgangspunkt des Spukfilms: Unmögliches, Unvorstellbares, Unwirkliches, Unheimliches filmisch darzustellen.

Zwei Jahre später konnten einem bei dem nächtlichen Spuk in Lupu Picks „Grausige Nächte" (1921) die Haare fast noch mehr zu Berge stehen. Der Spielfilm von übersinnlichen und unbewußten Dingen erreichte seinen künstlerischen Kulminationspunkt zu der Zeit,

Paul Wegener und Lyda Salmonova in „Der verlorene Schatten"

Anita Dorris und Paul Wegener in „Svengali"

als der sogenannte Expressionismus sich des Films bemächtigte; Caligari – Genuine – Raskolnikow – Das Wachsfigurenkabinett! Das sind Meilensteine. Der Filmmann begrüßte die Mittel des Expressionismus überall dort, wo der inhaltliche Stoff seines Films Elemente enthielt, die in der Tageswirklichkeit nicht vorhanden sind, die aus der Welt der Geister und des Übersinnlichen überhaupt stammen. So entstanden die bekannten expressionistischen Filme, in denen durch die expressionistische Architektur und Dekoration, durch kinophotographische Tricks und durch Beleuchtungseffekte mit künstlichem Licht gespensterhafte Räume gestaltet wurden – Räume für Erscheinungen aus der Welt des Übersinnlichen, Räume als Kulissen für Spuk, Träume, Halluzination, Wahnsinn. Die Masse des Kinopublikums hat leider die tiefe Bedeutung des expressionistischen Films im Zusammenhang mit dem Übersinnlichen nicht erkannt, nicht verstanden und ihn daher abgelehnt. Auch „Algol" (1920) blieb ein unverstandenes Experiment. Viel zarter als Oswald und erst recht als der Expressionismus filmte Wegener den Spuk. Er stellte 1921 mit dem Film „Der verlorene Schatten" wieder einen Markstein für die deutsche Filmkunst auf. Von ganz besonderem Reiz sind hier die Szenen, in denen der Schatten eine Rolle spielt. So die Szene, in der Dapertutto den abgekauften Schatten einrollt und mitnimmt, und von stärkster Wirkung im ganzen Film: das Bild während des Konzertes, wo an der weißen Wand der Schatten der Zaubergeige und des darüber hinfahrenden Bogens erscheint, nicht aber der Schatten des spielenden Stadtmusikus. Meisterleistungen der Kameramänner Freund und Waschneck.

Im Jahre 1916 lief in Berlin ein amerikanischer Film „Trilby". Er ist hergestellt nach dem berühmten gleichnamigen Roman von George du Maurier, der unzählige dramatische Bearbeitungen erfahren hat. Das arme Modell „Trilby" fällt in die Hände des schon durch sein Äußeres faszinierenden Musikers Svengali. Diesem aber wohnen übersinnliche Fähigkeiten inne, unter deren Macht er „Trilby" und ihre Gesangskunst zwingt. Sie läßt den Geliebten zurück und steigt die Leiter zum höchsten künstlerischen Ruhm empor, bis die körperliche Kraft Svengalis und damit auch seine Macht auf das Medium „Trilby" erlischt. Dann erst ist sie wieder frei und wird die Gattin ihres Billy.

Auch Paul Wegener hat viele Jahre später unter dem Regisseur S. Righelli den Svengali gespielt (1927). Sein unheimliches Gesicht brauchte durch Maskenbildner nicht umgeformt zu werden, war aber allerdings dafür auch nicht klassisch. Bei den berühmtesten Darstellern des Svengali wurde das glatte Gesicht des Schauspielers stets von einem schwarzen Vollbart umrahmt, um der Gestalt einen unheimlichen Ausdruck zu geben. Anita Dorris war besonders fesselnd in der Darstellung der Hypnotisierten.

Ein Film, der die Pfade des phantastischen Films wandelt und die Möglichkeiten aus „Nosferatu" weiterentwickelt, ist Berthold Viertels „Perüche", 1925 (mit Otto Gebühr), einer der stärksten Filme, die es je gegeben hat, ein Film, dem von der gesamten Weltpresse das günstigste Zeugnis ausgestellt wurde. Otto Gebühr hatte hier Gelegenheit, fern von Sanssouci seine Wandlungskraft und erstaunliche Vielseitigkeit zu zeigen.

Die Psyche im Film

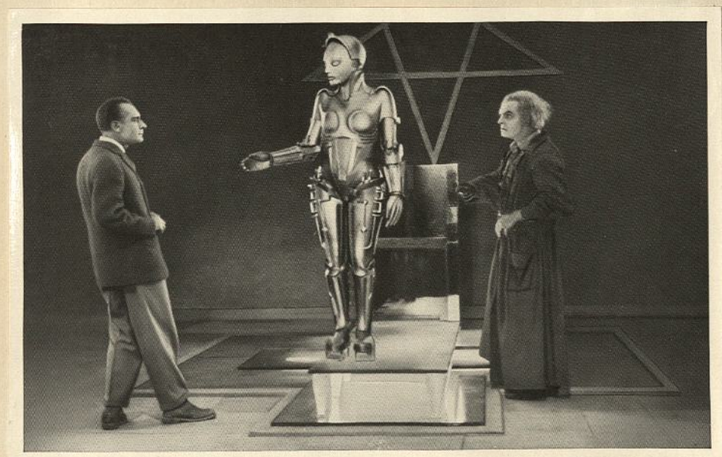
Nachdem es dem Film im Laufe der kurzen Jahrzehnte seiner Entwicklung gelungen war, seinen Siegeszug durch fast alle künstlerisch erfaßbaren Gebiete menschlicher Kultur zu vollenden, vermag es kaum mehr zu überraschen, wenn die Verfilmung abstrakter übersinnlicher Themen, wie die der Freudschen Theorie von der Psychoanalyse, als kühnes Experiment in Angriff genommen worden ist. Verschiedene Psychoanalytiker wurden von dem Hersteller des Films, Hans Neumann, aufgefordert, ihm über interessante Fälle, soweit sie das ohne Verletzung des Berufsgeheimnisses tun könnten, zu berichten. – Neumann prüfte dann diese Angaben gemeinsam mit seinem Manuskript-Mitarbeiter Colin Roß auf ihre filmtechnische Brauchbarkeit und entschloß sich nach langen Erwägungen, für den Film „Geheimnisse einer Seele" (1926) einen Fall schwerer seelischer Erkrankung: Messerphobie (Angst, ein Messer zu berühren), zu wählen. – Der betreffende Fall stammt aus der Praxis eines psychoanalytischen Arztes, und selbstverständlich wurden die äußeren Umstände der Krankheitsgeschichte verändert

und unkenntlich gemacht. Eine lückenlose, klar gezogene Krankheitsgeschichte ist also diesmal die Filmhandlung. – Die Krankheitsdeutung ist Trauminterpretation. Bis in frühe Kindheitstage verfolgt der Arzt im Film die Symptome.
Den Kranken spielte Werner Krauß mit meisterhafter Eindringlichkeit. Man folgte mit Erschütterung jeder Regung dieser kranken Seele, jeder Bewegung dieses leidenden Menschen, den er mit hinreißender Künstlerschaft darstellte. In den traumhaft visionären Szenen wirkte er geradezu unheimlich.
Die deutsche Filmkunst hat in dem psychoanalytischen Kammerspiel eine sehr geschickte Verschmelzung von Spiel- und Kulturfilm erlebt.

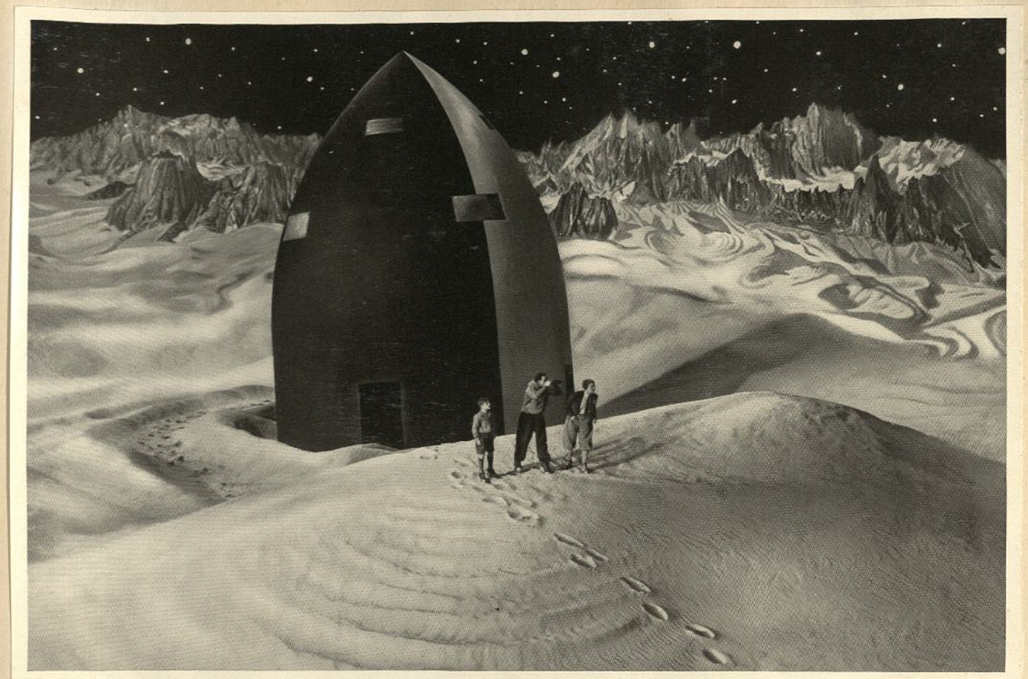
Werner Krauß und Ruth Weyher in dem Psychoanalysefilm „Geheimnisse einer Seele“

Phantasien und Utopien

Es ist nicht weiter erstaunlich, daß bei der besonderen Wertschätzung der Technik in Deutschland Filmschriftsteller und Regisseure schon frühzeitig das großartige Gebäude der Industrie als Hintergrund für ihre Schöpfungen verwendeten. Mit technischen Motiven machte die neuere schöne Literatur den Anfang, und der Film folgte sehr bald. Im „Tunnel“ (erste Fassung, 1914) verlegte man den Schauplatz in ein Kohlenbergwerk. Höchste Ingenieurkunst wollte der Film „König Motor“ (1915) zeigen, und der Film „Einsiedler“ (1915) stieg wieder in die Gruben mit ihren Schlagwettern. Das waren alles noch reale Welten. Erst nach dem Kriege fand man den Mut und Weg zu technischen Phantasien und Utopien im Film von geradezu grandiosem Wurf. Die Utopie im Film erreichte mit Fritz Langs „Metropolis“ (1926) eine künstlerische Höhe: die Erschaffung des künstlichen Menschen. Als man eines Morgens in das Ufa-Atelier in Neubabelsberg trat, war von dem Maler Hunte über Nacht eine große unsinnliche, beinahe steril wirkende Halle gebaut worden, das Laboratorium des Erfinders Rotwang. Voll von verwirrenden Apparaten, Maschinen, Induktoren, Schalttafeln, Kabeln, Schwungrädern und Treibriemen, formelbedeckten Tabellen, Starkstromleitungen, in Gläsern kochenden, auf und nieder steigenden chemikalischen Flüssigkeiten, Hebeln, Rädern und Gestängen. Quecksilberlampen erhellen den Raum. Auf ihrem einsamen Sitz die grauenvoll anziehende Menschenmaschine, die mit dem lebendigen Fleisch der gefangenen Maria umkleidet und mit ihrem Herzschlag belebt werden soll. Sie soll die Erscheinung des reinen Mädchens haben, aber ihr Handeln wird böse sein nach dem Willen ihres Schöpfers. Gehen wie ein



Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge und der künstliche Mensch in „Metropolis“



Auf dem Mond. Szene aus dem Film „Frau im Mond“ mit Willy Fritsch, Gerda Maurus und Gustl Stark-Gstettenbaur

Automat kann der Maschinenmensch Rotwangs schon. Nur denken und fühlen soll er noch . . .
Die Bühnenarbeiter und Beleuchter, meist Berliner, sonst stets bereit, ihren skeptischen Witz schützend zwischen sich und Fremdartiges zu stellen, waren beklommen. Man wußte, daß in dem Automaten unter körperlichen Beschwerden ein zartes Mädchen steckte, und man glaubte doch im entscheidenden Moment, daß eine rätselhafte Maschine den Kopf zu uns wendete. Alle glaubten! Das ist der Kern. Und vor allem einer glaubte: der Regisseur. Man sah es ihm an. Man sah es an den versunkenen Augen, denen trotzdem keine kleinste Einzelheit entging. Fritz Lang glaubte nicht nur an sein Werk; das ist eigentlich selbstverständlich. Er glaubte an die Kraft des Nichtwirklichen, an die Kraft dessen, „was sich nie und nirgends hat begeben“, und was deshalb ewig jung bleibt.
Brigitte Helm spielte die Maria. Die Arme steckte tagelang, nur leicht bekleidet, in der Menschenmaschine wie in einer Sardinenbüchse. Ihre erste Rolle im Film fing gut an . . .
Seitdem es technisch keine Utopie mehr bedeutet, über die Atmosphäre des Erdballs hinaus in den Weltraum vorzustoßen, liegt die Verwirklichung des Traumes nahe, den der Erde am nächsten liegenden Weltkörper, den Mond, mit Hilfe eines Raumschiffes erreichen und vielleicht sogar untersuchen zu können. Der Regisseur Fritz Lang landete eines Tages wirklich auf dem Mond – im Film. „Wir fahren nach dem Mond“: heute noch ein phantastisches, unausführbares Projekt, aber wie nahe lagen gerade in der Entwicklung der modernen Technik innerhalb der letzten Jahrzehnte die beiden Worte: Phantastik und erreichte Realität.
So hat Fritz Lang in seinem Film „Frau im Mond“ (1929) die erste Bilderreportage einer Fahrt zum Mond, wie sie nach den heutigen theoretischen Erkenntnissen der Wissenschaft ungefähr aussehen würde, geschaffen. Diese wundervolle Mischung von Phantasie und Technik gibt der Film „Frau im Mond“ dank der Höchstleistungen der Kameramänner, Filmarchitekten und Darsteller wieder, der am Ende der Stummfilmära erneut in der Welt verkündet, daß wir Deutschen im Lichtspiel immer noch ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben.
Obwohl es nicht Aufgabe eines großen und künstlerischen Films ist, wissenschaftliche Theorie zu verfechten, bildet hier gerade die Technik und die wissenschaftliche Basis einer derartigen Mondfahrt ein spannendes und noch nie gesehenes Handlungsmoment. Hier wird eine wissenschaftliche Theorie von Menschen erkämpft, von Menschen durchgeführt und bewiesen. Alles im Rahmen einer starken dramatischen und menschlichen Handlungslinie. Diese Menschen, die da zum Mond fliegen, sind wir, immer und ewig weitersuchend, weiterstrebend in unseren Hoffnungen, unseren Wünschen und unseren Zielen.

Das Glashaus

In den Anfängen des Lichtspiels gab es nur die Freilichtaufnahme. Man filmte auf der Straße. Da der Kinobesucher anfangs zufrieden war, sobald ihm eine lebende Straßenszene auf der Leinwand vorgesetzt wurde, hatten es die Filmfabrikanten leicht, zu lohnenden Aufnahmen zu kommen. So fing der Film an. Er zog sich aber schließlich von der Straße immer mehr zurück und strebte nach einem eigenen Heim: dem Glashaus.

Die ältesten Filmpioniere besinnen sich noch darauf, daß Oskar Meßter im Oktober 1897 in dem ersten illustrierten Kinokatalog bereits von einem „Aufnahmeatelier" sprach. Andere denken vielleicht zurück an die „Filmfabrik" auf dem flachen Dach eines Mietshauses der Berliner Friedrichstadt. Hier oben in den Lüften ging es besonders „windig" zu. An windigen Tagen mußten die unbeschäftigten Darsteller vereint die Dekorationen halten, damit sie nicht in der Nachbarschaft umhergondelten; vor jeder Aufnahme wurden die Vorhänge und Tischdecken sorgfältig mit Stecknadeln straffgespannt, und bei plötzlich einsetzendem Regen faßte alles begeistert mit an, um die Möbel in einer schützenden Bodenluke zu verstauen. Innenarchitekt, Maschinenmeister und gesamter technischer Stab war in der Person eines gewandten Arbeiters vertreten, der stets nach vollendetem Aufbau das Werk seiner Hände in stiller Verzückung betrachtete und die eventuellen Einwände der Darsteller lakonisch mit den Worten abwies: „Spielen Sie man so jut, wie meine Dekoration aussieht!" Am liebsten reagierte der Brave auf den Titel „Herr Oberbeleuchter", den man ihm verliehen hatte, weil er in ziemlich kurzen Abständen „einen auf die Lampe goß". Sonst hatte er eigentlich nichts zu beleuchten, denn dafür sorgte die liebe Sonne, und Lichteffekte brauchte man damals noch nicht, um Stimmungen zu erzeugen.

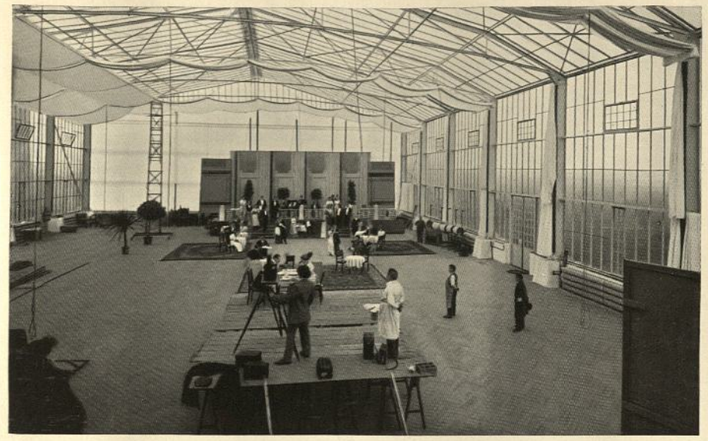
Ja, die liebe Sonne! Immer wieder mußte sie eingefangen werden. Also setzte man eine offene Bühne mit gemalten Dekorationen im Hintergrund auf eine Drehscheibe und drehte die Bühne und die mit ihr verbundene Aufnahmekamera nach dem jeweiligen Stand der Sonne. Die Kamera befand sich hierbei in einer abgeschlossenen Wellblechbude, während die aufzunehmenden Objekte im freien blieben. Diese Aufnahmebühnen waren zwar sehr sinnreich, bei den unregelmäßigen Klimaverhältnissen in Mitteleuropa aber nicht zu allen Jahreszeiten verwendbar. Was lag näher, als daß man von dem Dache des Hauses die Filmarbeit in geschlossene Photographenateliers verlegte, hatte man doch auch inzwischen umgelernt, denn man ging nicht nur vom freien ins Glashaus, sondern damit auch gleichzeitig vom Sonnenlicht zum Kunstlicht über. – In einem solchen mit Glasdach bedeckten Dachstübchen sind die ersten deutschen Asta-Nielsen-Filme entstanden. Bald wurde es aber doch zu eng. Man mußte sich ausdehnen. Man entschied sich für eine guterhaltene Ruine in der märkischen Sandwüste. Aus diesem Überbleibsel einer ehemaligen Kunstblumenfabrik hat gegen Ende 1911 Deutschlands bekanntester Kinotechniker und Kameramann, Guido Seeber, das erste deutsche Filmatelier zu ebener Erde entstehen lassen, in dem bereits Anfang Februar 1912 gekurbelt wurde. Dieses kleine Atelier nannte man von nun an „Glashaus". Bald danach entstand ein zweites Glashaus, und schließlich kaufte man ein angrenzendes, etwa 40000 Quadratmeter umfassendes Grundstück, auf dem sofort die ersten Freibauten, z. B. ein orientalischer Stadtteil, ein Werk des Architekten Robert Dietrich, so solide entstand, daß es fast zehn Jahre den Unbilden der Witterung trotzte. So entstand das Filmland der Ufa in Neubabelsberg, auf dem später der deutsche Film zur höchsten Kunst entwickelt wurde.

Man blieb bei dem Atelier zu ebener Erde. Seine Vorzüge sind in erster Linie die Erleichterung des Transportes von schweren Möbeln, Wagen usw. direkt in die Halle hinein, außerdem die Verringerung der Baukosten und das Fernhalten feuergefährlicher Nebenbetriebe vom Atelier selbst.

Das Glashaus besteht nur aus Eisen und Glas und ist weiter nichts als ein photographisches Studio in Riesendimensionen. An der Decke sind die Laufbrücken und Kräne zum Heben schwerer Lasten, an allen vier Wänden und an der Decke Vorhänge, die je nach Bedarf das Licht der Sonne regeln sollen.

Im Glashaus werden die Interieurs für den Film aufgebaut. In den Kinderjahren des Films standen die Dekorationen in den Ateliers mit der Häufung von Palmen, spanischen Wänden und Eisbärfellen künstlerisch weit zurück hinter den Kulissen des Theaters. Man baute nur einen kleinen Ausschnitt oder eine sogenannte „Ecke" des benötigten Zimmers oder Saales auf in der Hoffnung, daß der Zuschauer im Kino sich davon überzeugen lasse, daß dieser Ausschnitt ein wirkliches Schloßinterieur sei. Bald aber ließ der Kinobesucher sich nicht mehr narren und verlangte Wirklichkeit. Man mußte umlernen. Die Dekorationen wurden aus richtigem Material gemacht, Sperrholz, Leisten und Paneele, alles plastisch bis in die kleinsten Einzelheiten, die Türen, Fenster, Säulen, Pilaster, Bogen, Nischen, Figuren, die Parkettbretter und Marmorfliesen. Der neuzeitlichen Raumkunst im Film trug erstmalig der Architekt Krainer Rechnung, der zusammen mit dem Regisseur Max Mack in der Pracht der Ausstattung zu dem Film „Ein Schuß in der Nacht" (1915) geradezu überraschende Wirkungen hervorgezaubert hat. Von diesem Augenblick an wurden das Kino und der Film immer mehr Kämpfer gegen den Kitsch unserer häuslichen Umgebung und Prediger neuzeitlicher Kunstprinzipien in der Gestaltung unserer Umwelt.

Das alte Glashaus



Kleiner Aufbau zu einem Gesellschaftsfilm im alten Glashaus

Thea von Harbou, die erfolgreichste Filmautorin der Stummfilmzeit

Dichter, Dramaturg und Filmmanuskript

Unter den Dichtern des 20. Jahrhunderts hat sich eine besondere Kategorie herausgebildet: die Filmdichter. Sie unterscheiden sich von ihren übrigen Kollegen in erster Linie darin, daß sie nicht unmittelbar zu ihrer Gemeinde reden, sondern das Werk ihres Geistes erst durch andere formen lassen.

Filmmanuskripte schreibt aber alle Welt, von der Lyzeumsschülerin bis zur Gattin des Gerichtspräsidenten, vom Straßenbahnschaffner bis zum Forstmeister a. D.; denn es ist scheinbar so kinderleicht, die Handlung eines Filmes zu entwerfen – und nur der Fachmann weiß, mit welchen Schwierigkeiten die Abfassung eines auch nur durchschnittlichen Filmmanuskriptes verknüpft ist.

So war es völlig zwecklos, wenn sich ein Dilettant die Mühe machte, ein fertiges Drehbuch zu schreiben und einem Filmhersteller einzureichen. Ein Drehbuch konnte nach alten Anschauungen immer nur beim Filmhersteller entstehen, der allein die Zahl der Aufnahmetage, die Bauten-, Kostüm- und Atelierfragen kalkulatorisch bewerten kann und muß. Diese Arbeit wurde in den sogenannten „Dramaturgischen Abteilungen" der Produktionsgesellschaften ausgeführt, wo nach gründlichem Studium des Manuskriptes die Entscheidung fiel, ob es

in seiner ursprünglichen Form mit den zur Verfügung stehenden Mitteln verfilmt werden kann, umgeändert werden muß oder unbrauchbar ist.
Heutzutage gibt es Filmmanuskripte, die sogar als Liebhaberdrucke im Buchhandel zu haben sind. „Wie schnell doch die Zeit vergeht", meint Hans Kräly, dem wir so manchen ausgezeichneten Filmstoff verdanken, „mein erster Regisseur, der ein schlechtes Gedächtnis hatte, machte sich immer ein paar Notizen auf der Manschette. Und wenn es nicht weiterging, zog er sie vor und entzifferte mühsam ein paar Worte, und dann frisch drauflos! Man saß zusammen und unterhielt sich, was man wohl machen könnte. Aber aufschreiben – Gott bewahre!" Schließlich schrieb man aber doch auf, weil die Improvisationen nicht auf Kommando kamen. Man schrieb zwei, drei Seiten voll, die den Gang der Handlung angaben. Aber nicht mehr. Keine Einzelheiten. Für solche Skizzen gab es ein paar Mark. Aber allmählich wurden die Regisseure anspruchsvoller. Die Ansprüche stiegen mit den Kosten der Filmfabrikation. Man verlangte Aufbau, Linienführung, Details, Kostenvoranschläge, wenn man schon viel Geld für die Herstellung eines Films ausgeben sollte. So entstand das „drehreife" Filmmanuskript.
1907/08 veranstaltete die Internationale Kinematographen- und Lichteffekt-Gesellschaft ein Preisausschreiben, um ein Manuskript zu einem internationalen Film zu erhalten. Den ersten Preis bekam der Theaterkritiker Dr. Moeller für sein Manuskript „Ein Volksgericht im Mittelalter" oder „Die Zeit des Schreckens und des Grauens".
Der literarische Stil des Filmmanuskriptes ist verschieden und ganz gewiß für den späteren Film nicht ohne Bedeutung. Viele Regisseure verlangen Glut und Begeisterung im Manuskript, denn es soll doch seine Leser im Glashaus zu unerhörten Leistungen anfeuern. Eine romanhafte Breite wird nicht mehr gern gesehen, aber viele Schriftsteller können sich von diesem Stil immer noch nicht ganz freimachen.
Beliebter ist oft das präzise Wort, Telegrammstil, also konzentrierter, geballter Ausdruck. Die originellsten Konzepte dieser Art stammen von Carl Mayer, dem wir manchen stummen Spitzenfilm verdanken.
Ein Filmmanuskript ist eigentlich nie richtig fertig. Der Regisseur, der ihm Leben und Form geben soll, feilt bis zum letzten Augenblick daran herum. Günstig wäre es natürlich, wenn der Filmdichter stets seinen Film selbst drehen würde, doch dabei ist im allgemeinen noch nie etwas Vernünftiges herausgekommen. Wohl aber sind Meisterleistungen entstanden, wenn ein guter Regisseur seinen eigenen Filmautor hat und beide geistig-seelisch zusammengehören. Fritz Lang, der Regisseur des vielgerühmten Nibelungenfilms und des Films „Metropolis", ließ die Manuskripte stets von seiner Frau, Thea von Harbou, schreiben, mit der ihm täglicher Austausch der Gedanken möglich war. Als Lubitsch nach Amerika ging, nahm er außer seiner Frau auch Kräly mit, der hier in Deutschland für ihn Filme geschrieben hatte und nun auch in Amerika schreiben mußte.
Der Filmschriftsteller muß ein wahrer Magister artium sein, oder noch besser, er muß alle Künste beherrschen. Er braucht die Phantasie des Dramatikers, des Regisseurs, des Malers, des Architekten, des Photographen, des Technikers, des Musikers, des Menschendarstellers. Ein Filmmanuskript ist eine Partitur, in der alle diese Künste die einzelnen Stimmen bedeuten. Die tragende Stimme aber ist beim Film doch das Technische.

Filmregie

Karl Grune zeigt Camilla von Hollay, wie man Teig knetet.
(Aus dem Film „Am Rande der Welt")

Die Filmregie hat weder Tradition noch Analogien. Wie der Film die typische moderne Kunst ist, so ist die Filmregie eine typisch moderne künstlerische Tätigkeit, deren erstes und letztes Ziel es sein muß, durch lebende Bilder in völliger Konzentration und geradliniger Unbeirrtheit zur Vermittlung großer menschlicher Erschütterungen vorzustoßen.
Filmregie fordert intensivste Konzentration der gesamten künstlerischen Produktivität, gebunden an technische Voraussetzungen, die hier hemmender sind und schwerer zu bewältigen als in allen anderen Künsten.
Der Film ist eine Nervensache. Der Schauspieler wird gezwungen, zwischen Staub, Lärm, grellem Licht und hantierenden Arbeitern sein Letztes herzugeben. Das dichterische Manuskript, auf der Bühne ein fester Grund, zu dem man immer wieder zurückkehren kann, um frische Kräfte zu schöpfen, wird zwischen den Aufnahmeapparaten zu einer leblosen Materie, der der Regisseur erst wieder Atem und Seele geben muß.
Alles hängt am Regisseur. Der Theaterregisseur braucht nur eine Welt zu ordnen; der Filmregisseur hat eine Welt zu erschaffen.
Eine immer wieder auftauchende Frage: Ist der Regisseur schöpferischer Künstler? Auf jeden Fall ist er Schriftsteller, wenn er das Manuskript beurteilt, Kaufmann, wenn er den Arbeitsplan aufstellt, Photograph, wenn er den Operateur berät, Maler und Architekt, wenn er die Pläne für seine Kulissenbauten macht; vieles davon berührt schon die Kunst, während vieles nur Geschicklichkeit und technische Routine ist. Die wahre schöpferisch künstlerische Arbeit setzt für ihn ein, wenn er während der Aufnahmen mit den Schauspielern arbeitet. War er vorher bei allen technischen Vorbereitungen nur Administrator, so wird er im Augenblick der Aufnahme zum Künstler.
Der Regisseur muß dem trockenen Manuskript Leben einhauchen – dem Manuskript und den Schauspielern. Sie warten auf die Inspiration. Die Schauspieler kennen zwar das Manuskript, haben aber doch keine einheitliche Vorstellung von der Szene selbst. Jede Einzelheit der Szene wird vom Regisseur bis ins kleinste durchgesprochen und sogar vom Regisseur vorgespielt, damit auch die Statisten nachher nicht wie Marionetten spielen. Die großen Regisseure wiederholen selbst bei einfachsten Szenen die Proben nicht ein- oder zweimal, sondern zehn- und bei komplizierten Szenen hundertmal. Nur so ist es erklärlich, daß Regisseure für einen Film, der im Kino 2500 Meter lang sein wird, oft mehr als 100 000 Meter verdreht haben. Warum der Regisseur jede Einzelheit einer Szene dem Darsteller vorspielen muß? Weil der Darsteller mit Mimik und Geste in die stileigene Form des Films eingeordnet werden muß, die nur der Regisseur bestimmt. Wenn zur Zeit des Stummfilms drei Schauspieler zu einer schönen Partnerin „Ich liebe dich" sagen und spielen sollten, so hatte jeder Schauspieler bei diesen Worten, rein optisch gesprochen, einen anderen Ausdruck und eine andere Geste. Bei dem einen Schauspieler genügte es, um seine Liebe zu gestehen, daß er seine Partnerin einfach ansah, der andere mußte dabei die Hand aufs Herz legen und der temperamentvollste gar auf die Knie sinken. Die für die bestimmte Szene und Stimmung richtige Ausdrucksform hat der Regisseur zu erfinden und seinen Darstellern aufzuzwingen. Deshalb spielt er vor.
Während der Proben hat die Szene endlich sowohl äußerlich wie innerlich die Form erhalten, die nach Ansicht des Regisseurs die beste ist. Nun setzt noch einmal der Lärm im Atelier ein, weil das gesamte technische Personal daran geht, die Befehle des Regisseurs auszuführen. Endlich ist alles zur Aufnahme bereit. Alle, die nicht direkt in der Szene mitwirken, haben das Spielfeld zu verlassen, so daß während der Aufnahme kein Zuschauer den Künstler stört. Die Lampen zischen auf und werden eingestellt und eingeleuchtet. Tiefste Stille herrscht im Raum. Der Operateur gibt das Zeichen, daß er bereit sei. Die Schauspieler stehen auf ihren Plätzen.
Diese momentane Spannung ist der Augenblick, der sie alle über das Alltagsleben hebt, sie alle als Künstler von uns Alltagsmenschen absperrt, sie isoliert.
Fast alle Regisseure sind nervös – verständlich, denn sie tragen die Verantwortung für das gesamte Kapital, das

Der Regisseur Fritz Lang spielt Heinrich George vor, wie er Brigitte Helm packen soll.
(Aus dem Film „Metropolis")

Heinrich George spielt die Szene

in dem Film investiert wird. Tag und Nacht arbeitet der Regisseur an seinem Werk, viele Monate, oft jahrelang, um unter Umständen am Ende enttäuscht vor seinem eigenen Werk zu stehen, weil es nicht so gelang, wie er es erhoffte, weil, was er erhoffte, in Wirklichkeit nicht aussieht, wie er es erwartete. Das Publikum sieht nicht die Arbeit und die Kosten im Film. Das Publikum verlangt Befriedigung seiner Schaulust oder seines Geschmackes, ohne irgendwelche Konzessionen zu machen. Wenn nach heißem Tag oder durchwachter Nacht die Schauspieler sich mit dem Seufzer der Erleichterung abschminken und zur wohlverdienten Erholung eilen, ist das Tagewerk des Regisseurs keineswegs vollbracht. Er begibt sich mit seinem Stabe in den Vorführungsraum, um die Aufnahmen vom vorigen Tag auf ihre photographischen Qualitäten hin zu prüfen und eventuelle Wiederholungen oder Neukopierungen anzusetzen. Und auch später, wenn das Auto ihn endlich zu seiner Wohnung bringt, hat er noch keine Ruhe – das Bild des nächsten Tages erhebt sich und verlangt neue Überlegung, neue Arbeit und neue Konzentration.

So geht es während der ganzen Zeit der Aufnahmen, Tag für Tag bis zum letzten, und dann setzt die ebenso wichtige Zeit des „Schneidens" ein. Durchschnittlich wurden bei einem großen stummen Film, der mit zwei Aufnahmeapparaten gedreht wird, zirka 30 000 Meter Filmnegativ belichtet. Unzählige Male laufen Tausende von kopierten Metern durch die Hände des Regisseurs, durch den „Umroller" und durch den Vorführungsapparat. Das Einfügen der Titel ist ein neuer wichtiger Abschnitt, bei dem der Dramaturg mitzuwirken hat. Die Herstellung der Uraufführungskopie überwacht der Regisseur bis ins kleinste, denn von ihr hängt das ab, was das Wichtigste beim Film ist: der Erfolg beim Publikum und bei der Presse, das Geschäft.

Und wenn am Abend der Premiere Beifall gegen die weiße Wand prasselt, wenn die Schauspieler den Regisseur mit vor den Vorhang ziehen und sein Name gerufen wird – dann ist das wirklich verdienter Lohn nach härtester Arbeit. Bewunderung und Anerkennung sind fein, aber sein Werk steht vor ihm wie ein Schild, der alle Kritik, alle Gefühle und alle Leidenschaften auffängt – er, der Schöpfer, ist aber fern und versunken, durchglüht und schon wieder besessen von einer neuen Idee!

Joe May macht Gustav Fröhlich vor, wie er heiße Kartoffeln essen soll.
(Aus dem Film „Heimkehr")

Die Wirklichkeit als Kulisse

Deutsche Landschaftsbilder wurden für den Spielfilm zunächst eingefangen, um sentimentale Stimmungsbilder zu bringen: Liebesszenen bei Mondenschein oder im Kahn auf ruhigem Waldsee, Verschwörungen in alten, romantischen Ruinen, aufregende seelische Konflikte, deren Hintergrund das sturmgepeitschte Meer darstellte. Aus diesen wenigen Beispielen geht schon hervor, daß die freie Natur in vielen Fällen den Rahmen des Filmes bildet und die erwünschte Stimmung dem Publikum diktiert. Der Abenteurerfilm hat seine Handlung gern ins Ausland verlegt. Spielt eine solche Handlung in Neuyork, am Nil oder in China, so gibt es oft keinen anderen Ausweg, als die notwendige Reise in das fremde Land zu unternehmen. Unmittelbar nach dem Kriege und auch in der Inflationszeit war es uns Deutschen aber unmöglich, ins Ausland zu reisen. Damals wurden in Deutschland überall Landschaften gesucht, die der Film in seiner natürlichen Sucht nach Veränderung, Abwechslung und Charakteristik braucht und fordert. Man wollte nicht nur kostspielige Reisen ins Ausland sparen, man mußte auch das Nationalbewußtsein stärken und neu beleben, das gerade beim Deutschen in seiner Landschaft innig verwurzelt ist. Der Film „Die Herrin der Welt" hat China, Afrika, Indien auf märkischem Sandboden entstehen lassen. Wir haben in Deutschland das Meer und das Hochgebirge, Wiesen und Wälder, Ströme und Bäche, einsame Heide und große Häusermeere in einer Vielgestaltigkeit wie kaum ein anderes Land. Wir haben für jede Landschaft der Erde ein Fleckchen deutschen Bodens, der – geschickt aufgenommen – jede exotische Landschaft darzustellen imstande ist. Märkische Sandmeere wurden zu sonnendurchglühten Wüsten, die Sandsteinfelsen des Elbetals zu den Rocky Mountains, schneebedeckte Alpengipfel zu Himalajahöhen, Gletscherbänder zu Nordpolflächen, die Lüneburger Heide zu romantischen Cowboyfeldern, eine winterliche Weichsellandschaft zu sibirischer Einsamkeit, der

Ernte auf einem Riesengut in Ungarn als Kulisse für den Film „Ungarische Rhapsodie"

Königssee zur Fjordlandschaft und Hagenbecks Tierpark in Stellingen zur ägyptischen Wüste bei Kairo. Es wäre natürlich auch sinnlos, nach Afrika zu reisen, wenn nur einzelne Szenen eines Films dort spielen. In solchen Fällen werden am besten die passenden Dekorationen im Freigelände der Filmfabrik oder in ihrer unmittelbaren Umgebung aufgebaut, und hier wird mit ein paar Palmen und Beleuchtungseffekten Afrika oder Indien markiert. Die Geographie des deutschen Spielfilms reichte lange Zeit von Tempelhof bis Mariendorf, von Grunewald bis zu den Rüdersdorfer Kalkbergen. Deutsche Sparsamkeit!

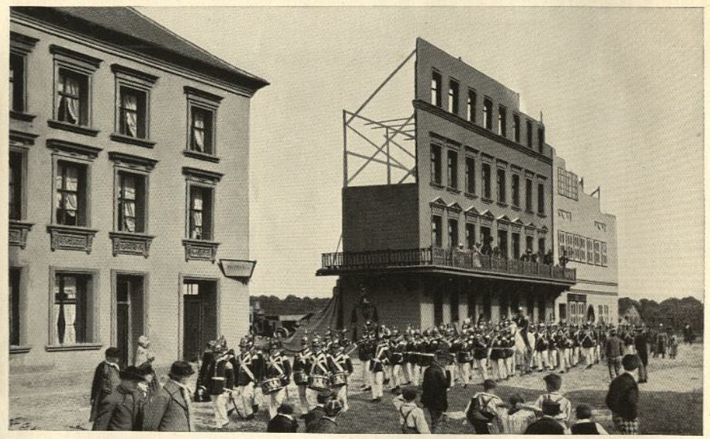
Nicht jede schöne Landschaft paßt von vornherein für den Film, der möglichst nur die kleinen Formen der Natur gebrauchen kann. Ein mächtiger Felsen wirkt im Film nicht so erhaben wie in der Natur, weil er den Himmel verdeckt und sich von einem hellen Hintergrunde nicht deutlich abhebt; ein ganzer Wald wirkt im Film wie ein großer schwarzer Fleck; ein breiter Strom wie eine tote Fläche. Der Film will lieber eine kleine Felspartie, eine kleine Baumgruppe, ein Bächlein, kurz, kleine aber künstlerische Ausschnitte aus der Natur. Es ist also nicht so einfach damit getan, daß der Regisseur mit Sack und Pack ins Freie fährt und lustig draufloskurbelt. Wir sind während des Krieges jahrelang von der ganzen Welt abgesperrt gewesen, wir, die wir draußen im

Für den Film „Casanova" sperrte die Stadt Venedig den Markusplatz ab. Das Maskenfest im Film fand also wirklich in Venedig statt

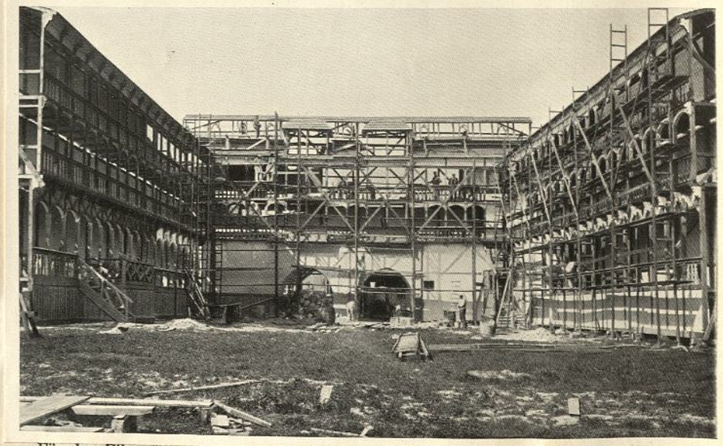
felde waren, und auch die Menschen in der Heimat. So sind wir natürlich neugierig geworden, wie es nach dem Krieg draußen in der Welt wohl aussehen mag. Aus diesem Wissensdrang entstanden in Deutschland nach dem Kriege sehr bald Filme, deren Handlung in den verschiedensten Ländern der Erde spielte und die auch wirklich im Auslande gedreht wurden. Als der „Union-Film" im Jahre 1912 Urban Gad und Asta Nielsen nach Spanien schickte, damit dort die Außenaufnahmen zum „Tod von Sevilla" gedreht wurden, hielt dies alle Welt für Verschwendung, denn in dem näher gelegenen Rüdersdorf hatte man bis zu dem Tag alle möglichen „Auslandsszenen" gedreht. Der erste Film nach dem Kriege, der herrliche Bilder aus dem Auslande brachte, war der Abenteurerfilm „Der Mann ohne Namen". In dem Film „Mein Freund – der Chauffeur" ist die Handlung mit einer Autoreise an die Riviera, an die Ligurische Küste und in die wildromantischen Berge Montenegros verknüpft worden. Für den Film „Der Geiger von Florenz" sind Aufnahmen in Italien, für den Film „Frauengasse von Algier" in Afrika gemacht worden, und für den Liedtke-Film „Orient" rüstete man eine Expedition aus, die in Luxor, bei den Pyramiden und in den Oasen am Rande der Libyschen Wüste filmte. Große Teile des Casanovafilms wurden in Venedig gemacht und alle Landschaftsbilder aus der „Ungarischen Rhapsodie" in Ungarn gedreht. Das alles konnte man im Atelier doch nicht aufbauen.

Die Architektur des Films

Auf dem Freigelände des Ateliers werden Häuser, Paläste, Schlösser, Burgen, Straßen und ganze Stadtteile aufgebaut. Wie ein solcher Bau in Wirklichkeit aussieht, zeigt besonders deutlich etwa ein Haus aus dem Stummfilm „Mein Leopold". Aus diesem Aufbau geht hervor, daß viele Bauten nur darauf berechnet sind, von einer bestimmten Seite aus gesehen zu werden. Ebenso ist es wichtig, daß die an sich sehr kostspieligen Aufbauten aus Sparsamkeit nur so weit ausgeführt werden, als sie auf das Filmband kommen. Der Filmarchitekt stellt also nicht etwa Bauten auf, die in Wirklichkeit benutzt werden oder benutzt werden können, sondern er baut sie so, daß sie bei der Erfassung durch das Objektiv der Kamera die besten Wirkungen erzielen. Der Filmarchitekt muß, da seine Bauten nur photographiert, nicht aber bewohnt werden, vor allem dem Objektiv der Kamera die besten Möglichkeiten bieten, die perspektivischen Reize festzuhalten. Straßen, Plätze, Säle, Räume aller Art müssen eine Tiefe haben, die dem Filmbild Stimmung gibt. Niedrige Räume wirken immer stumpf, nüchtern, eindruckslos. Die deutschen Filmarchitekten haben in hoher Vollendung ihrer Aufgaben in vielen Stummfilmen künstlerisch Hervorragendes geleistet und oft so geschickte Täuschungen hervorgerufen, daß selbst das Auge des gewiegtesten Kinobesuchers das echte Motiv vom Nachgebauten nicht zu unterscheiden vermochte. – Der Architekt im Film ist nicht ein Handwerksgehilfe im Atelier, sondern ein selbständig schaffender Künstler, der wesentlich dazu beiträgt, dem Film einen charakteristischen Stil zu geben. In diesem Gefühl, daß der Film auch architektonisch nicht einfach ein photographischer Abklatsch der Wirklichkeit sein darf, daß der Film Stil haben muß, liegt Aufgabe und Zweck der Baukunst im Film.



Potemkinsche Städte auf dem Ateliergelände. Aus dem Stummfilm „Mein Leopold"



Für den Film „Anna Boleyn" wird im Tempelhofer Ateliergelände ein Turnierhof gebaut

. . . und wie er später im Film aussah

Der Architekt muß auch „Stimmung" bauen können. Es gilt nicht nur, schöne Räume, wie sie sich in Schlössern und Millionärswohnungen befinden mögen, zu kopieren, sondern aus dem seelischen Inhalt der Szene eine Dekoration zu komponieren, die sozusagen die charakteristischen Stimmungsfarben trägt. Ein ganz einfaches Beispiel, das Paul Leni erzählt. Es galt, in einem Film den Eindruck einer kleinen winterlichen Bahnhofsanlage in frostiger Nacht hervorzurufen. Die Aufnahme eines vorhandenen Bahnhofs wäre bestimmt naturwirklich gewesen. Bahnhöfe gibt es zur Genüge, und doch hat Leni den Bahnhof im Atelier gebaut, weil er nur hier Provinz, Ärmlichkeit, Einsamkeit, Winternacht, Frost u. a. m. so stimmungsvoll erzeugen konnte, daß man im Kino vor Kälte und Einsamkeit den Kragen hätte hochschlagen wollen.

Es ist also nicht immer die Wirklichkeit, die der Architekt zu bauen hat, sondern die Wirklichkeit des inneren Erlebens, die viel tiefer, wirksamer, ergreifender ist als das, was wir täglich mit unseren Augen erschauen. Der Filmarchitekt soll stets über die Oberfläche hinaus an die Seele der Dinge rühren.

Stilisierung der Natur im Atelier

Die größte Hemmung in der künstlerischen Entfaltung sehe ich bei der Freilichtaufnahme darin, daß es sich bei der Auswahl der Landschaften für den Film nicht nur um photographische oder malerische Gesichtspunkte, sondern auch um literarische handelt. Es gilt doch Landschaften im Film zu zeigen, die in ihrem inneren Wesen zur Handlung in Einklang stehen und dramatisch mitklingen müssen. Wir fanden in Deutschland keinen gigantischen Wald, durch den Siegfried auf seinem Schimmel hätte reiten können, keine Felsenhöhle für den Nibelungenschatz, keine liebliche Quelle für das tragische Ende des Helden. Aus diesem Grunde werden sogar Landschaften im Atelier aufgebaut – Landschaften mit Seele, wie wir sagen. Originalaufnahmen einer Stadt können wohl ohne weiteres schön sein und auch die Wirklichkeit glaubhaft machen, sie laufen aber zu leicht Gefahr, lehrhafte Bilder für den Geographieunterricht zu werden. Wer heute Venedigstimmung geben will, bringt keine Originalaufnahmen des Markusplatzes, sondern baut im Atelier eine Brücke mit einer schwankenden

Künstlicher Bodennebel im Atelier. Szene aus dem Film „Heimkehr" mit Gustav Fröhlich und Lars Hanson

Gondel darunter und ein paar Stufen, die sich in das dunkle Wasser versenken („Der müde Tod").

Und damit komme ich zu einem modernen Thema der Filmkunst. Viele Anhänger des Films sehen seine Hauptvorzüge gegenüber den künstlichen Gebilden der Theaterbühne darin, daß er Erschließer von Naturschönheiten und Lehrmeister der Wirklichkeit ist, und doch führte die Entwicklung der modernen Filmkunst immer weiter weg von der Natur. Die moderne Filmtechnik vermeidet, wo es nur immer geht, Außenaufnahmen und baut sich jedes Milieu – sogar Gärten, Felsen, Straßen, Märkte, Plätze, Landschaften und alles andere – im Atelier nach eigenem Geschmack auf. Im Film wird die Natur stilisiert, damit der Film ein Kunstwerk werde. Das Menschenschicksal im Film paßt nicht immer in die Natur als neutrale Wirklichkeit, es verlangt Stimmungsbilder. Nur wenn der Regisseur sich seine Landschaft selbst bauen kann, kann er ihr eine lebendige Seele einhauchen, die im Drama mitspielen kann.

Der künstliche Atelierwald in dem Film „Nibelungen". Paul Richter als Siegfried

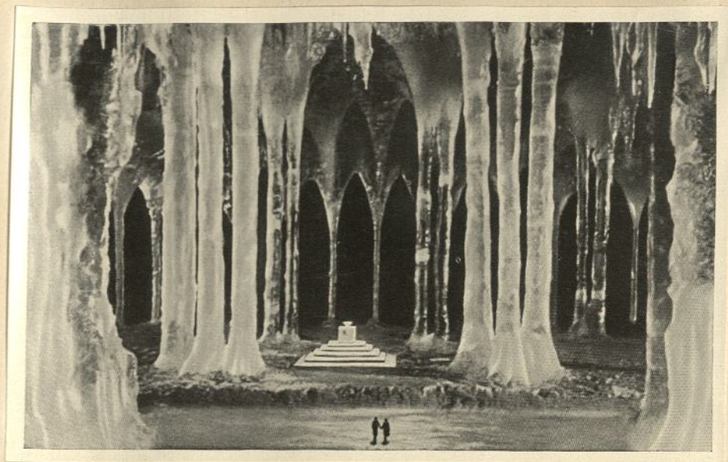
Modellbauten

Schon in den Kindertagen der Kinematographie versuchte man, die Baukosten für einen Film durch Modellbauten zu verringern. Es wird sich allerdings kaum noch feststellen lassen, in welchem Film zuerst ein Modell verwendet wurde. In der ersten Zeit verstand man aber noch nicht, die nötige Einheit zwischen Modell und natürlicher Szene zu schaffen, und so erkannte das Publikum recht oft, daß ein Trick vorlag. Ein Trick ist aber doch nur dort am Platze, wo sein wahres Wesen nicht erkannt wird, d. h. wenn er als scheinbar photographierte Wirklichkeit auf der Leinwand erscheint.

Eines der ersten und schönsten Modelle im Film war das Waldhäuschen in Wegeners Rübezahlfilm. Sehr wirkungsvoll war das Modell des indischen Tempels in „Das indische Grabmal", sehr plastisch auch die Modelle von den Städten für die Filme „Sumurun", „Stier von Olivera" und „Weib des Pharao".

Die Täuschung gelingt nämlich erst dann vollkommen, wenn die photographische Kunst die Grenzen verwischt, die das Modell vom lebenden Bild trennen. Das ist mitunter nicht leicht. So mancher Kameramann ist an den unterschiedlichen Licht- und Luftverhältnissen der Modell- und Wirklichkeitswelt gescheitert.

Um 1924 herum bemalten die Amerikaner erstmalig Glasflächen mit Dekorationsstücken und stellten die anderen Teile in wirklicher Größe nur so weit her, als in ihnen die Schauspieler auftreten und herumgehen mußten. Eine Straße wurde also nur bis etwa drei oder



Modellbauten aus dem Film „Der heilige Berg"

vier Meter hoch gebaut, während alles, was darüber ist, auf eine Glasplatte gemalt und mit der Wirklichkeit kombiniert wurde. – Bald stellten sich aber große Fehler bei diesem Verfahren heraus. Ein gemaltes Glasbild ist stets unbeweglich. Aufleuchtende Reklamen in Großstadtstraßen, ziehende Wolken und schwankende Bäume konnten auf diese Weise nicht auf das Filmbild kommen. Ein Deutscher löste 1925 auch dieses Problem. Schüfftan ersetzte die bemalte Glaswand durch einen mit besonderer Vorsicht präparierten Spiegel und kombinierte ihn mit kleinen, natürlich wirkenden Modellen, in die man ohne weiteres Bewegung hineinbringen konnte (z. B. kleine Modellbäume mit künstlichen Blättern, in die ein Blasebalg Wind hineinblies, usw.). In gewissen Fällen ist es sogar möglich, Gebäude und Dekorationen durch einfache Standphotos zu ersetzen, ohne daß die Plastik des Filmbildes auch nur im geringsten darunter leidet. – Als das Schüfftan-Verfahren auftauchte, waren die daran geknüpften Hoffnungen riesengroß. – Sehr viel ist aus diesen Hoffnungen nicht geworden. Das Vorurteil gegen Modellaufnahmen war in den Filmateliers doch recht groß, und außerdem fürchtete man mit Recht, daß Presse und Publikum immer – oft auch nur im Unterbewußtsein – erkennen würden, daß hier und dort mit Modellen gearbeitet worden ist. Die Modell- und Schüfftan-Technik ist daher in der Praxis doch nur ganz selten zur Anwendung gekommen.

Der expressionistische Film

Unmittelbar nach dem Weltkrieg wurde der Expressionismus als neue Kunstgattung im Kampfe gegen den Naturalismus und Impressionismus große Mode – in der Literatur, in der Musik, in der Malerei, Plastik und Architektur, auf der Sprechbühne und nicht zuletzt auch im Film. Im Jahre 1919 kamen daher einige am Film wirkende Künstler auf den kühnen Gedanken, den Expressionismus in den Dienst der jungen Filmkunst zu stellen. Die Eigenarten des expressionistischen Films liegen auf dem Gebiete der Architektur, der Maskenkunst, der Beleuchtung und des photographischen Tricks, und alle vier Mittel sind in klarster Form im Caligarifilm vereint. Expressionistische Architektur!

Die Straßen, Plätze, Zimmer, Treppen, Bäume sind in diesem Film gekrümmt, verbogen, zersplittert, zerwinkelt, unnatürlich, phantastisch, gespenstisch, weil die ganze Architektur und Ornamentik mit dem unheimlich-mystischen Stoff des Films in harmonischen Einklang gebracht werden mußte. „Es ist ein einfaches Gesetz der psychologischen Ästhetik, daß bei der Einfühlung in Formen genau entsprechende Strebungen in der Seele entstehen. Die gerade Linie führt das Gefühl anders als die schräge; verblüffende Kurven haben andere seelische Entsprechungen als harmonisch gleitende Linien; das Rapide, Abgehackte, jäh Auf- und Absteigende ruft andere seelische Antworten hervor als die an Übergängen reiche Architektur einer modernen Stadtsilhouette" (Rudolf Kurtz).

Mit diesem Kommentar wird die architektonische Tendenz des Caligarifilms völlig verständlich.

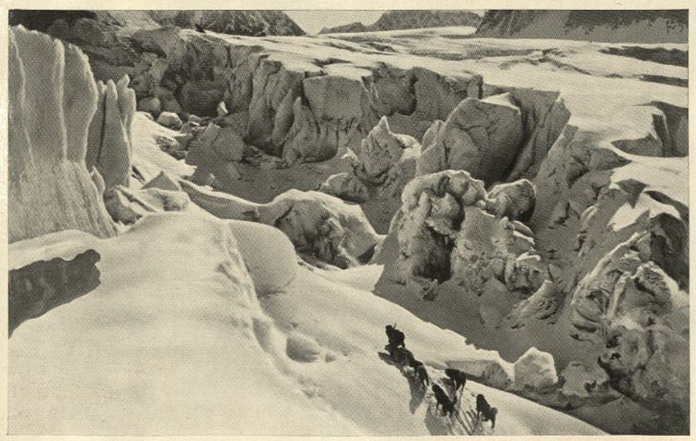
Wie außerordentlich schwer es aber ist, den richtigen Stil für einen expressionistischen Film zu finden, hat der Film „Genuine" bewiesen. Cesar Kleins dekorativer Expressionismus in diesem Film ist nichts als „überladenes und bunt zusammengewürfeltes, übersteigertes, orientalisches Teppichmuster", d. h. die Dekoration ergab ein Bild wildester Verwirrung, in der fern Andra als bildschönes Naturkind – als natürliches Wesen also ganz und gar in der expressionistischen Dekoration verfehlt – ihre Liebreize spielen ließ.

Die expressionistischen Filme haben dem unkomplizierten Kinopublikum nichts gegeben und ihm in jeder Hinsicht mißfallen. So hatte diese neue Filmgattung schnell ausgespielt, denn alles, was nun noch folgte, wahrte zwar im Dekorativen die expressionistische Note, aber stets mit größter Vorsicht und Zurückhaltung. Ich nenne nur „Raskolnikow" mit der Architektur des Moskauer Künstlers Andrejew, den Film „Der Richter von Zalamea", schon ein realistischer Film, der die expressionistischen Ausdrucksmittel nur noch ganz bescheiden ausnutzt, und „Das Wachsfigurenkabinett", ein Filmmeisterwerk des Malers Paul Leni, das überhaupt kein eigentlicher expressionistischer Film mehr ist, sondern nur hier und dort durchtränkt von Elementen expressionistischer Bildgestaltung.

Expressionismus im Film. Lil Dagover, Feher und v. Twardowsky in „Das Kabinett des Dr. Caligari“

Der Expeditionsfilm

Immer wird der Versuch, eine fremde Landschaft im Atelier oder im Freiaufnahmegelände nachzubauen, nur bis zu einem gewissen Grade möglich sein. Der Zuschauer und erst recht der Kenner muß eine tüchtige Portion Illusion ins Kino mitbringen, um den guten Willen für die Tat zu nehmen. Denn was sich in der Filmfabrik niemals glaubhaft darstellen läßt, ist das Klima, das unbeschreibliche Fluidum der Ferne und Exotik.



Aufnahmen im Polargebiet zu „Milak, der Grönlandjäger“

Leider lassen sich auf Expeditionen niemals größere Darstellerscharen mitnehmen; selbst die finanziell viel besser gestellten Amerikaner vermeiden große Darstellerkarawanen und ändern lieber das Drehbuch, als daß sie auch nur einen Schauspieler mehr auf Reisen mitnehmen, als eben gerade erforderlich ist.

Eine Filmexpedition wird sich nicht vermeiden lassen, wenn dem Film von Anfang bis zu Ende ein exotisches Motiv zugrunde liegt, wie z. B. bei dem Film „Der Ramper“ (1927), den Max Reichmann inszeniert hat. Dieser Film mußte teils in Grönland aufgenommen werden, teils wurde er in einem Berliner Atelier gebaut. Paul Wegener ist der Ramper und zeigt eine geniale Leistung. Der Eskimofilm ist durch den amerikanischen Reklamefilm „Nanuk, der Eskimo“ populär geworden. So ließ die Ufa es sich nicht nehmen, eine Expedition auszusenden, um den ersten wissenschaftlich einwandfreien Spielfilm von den Eskimos zu machen: „Milak, der Grönlandjäger“ (1927).

Die Teilnehmer der Expedition sind größtenteils Norweger, die in der Gegend der Lofotenberge wohnen. Kühne, wettergewohnte, unerschrockene Männer, die unverzagt alle Schwierigkeiten und Gefahren auf sich nehmen.

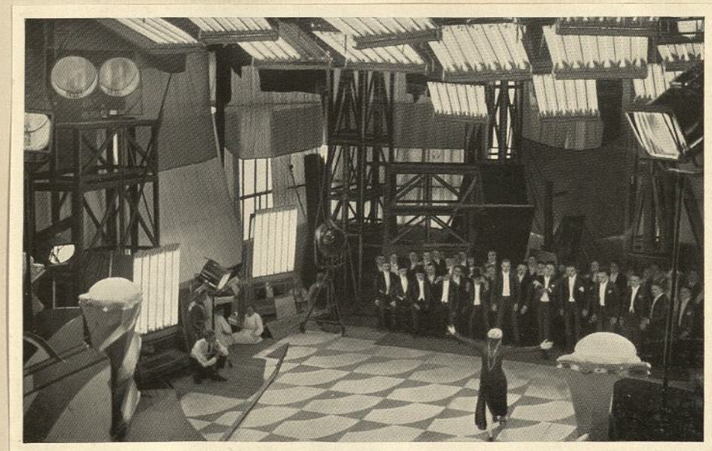
Interessant ist das wundervolle Zusammenklingen von den schwierigen Originalaufnahmen draußen in Nacht und Eis mit den Aufnahmen, die in Berlin im Atelier gestellt wurden.

Die schwierigen Spielszenen in den Expeditionsfilmen werden nämlich meistens im Atelier gedreht, und die Natur ringsherum um die Darsteller wird „gebaut“. Hier müssen sich der Regisseur und der Architekt ganz besondere Mühe geben, weil in der Gegenüberstellung herrlicher, natürlicher, mitgebrachter Landschaftsaufnahmen und der „gebauten“, mit Kunstlicht beleuchteten Natur die große Gefahr steckt, daß die Atelierprodukte als grobe Unnatur empfunden werden. Ich denke beispielsweise an die künstlich im Atelier errichtete Gebirgshütte, wie sie in dem Fanck-Film „Der große Sprung“ vorkam, die neben den herrlichen Naturaufnahmen aus Tirol doch recht als Kitsch wirkte.

Spielszene aus dem Film „Milak, der Grönlandjäger“, aufgebaut im Atelier

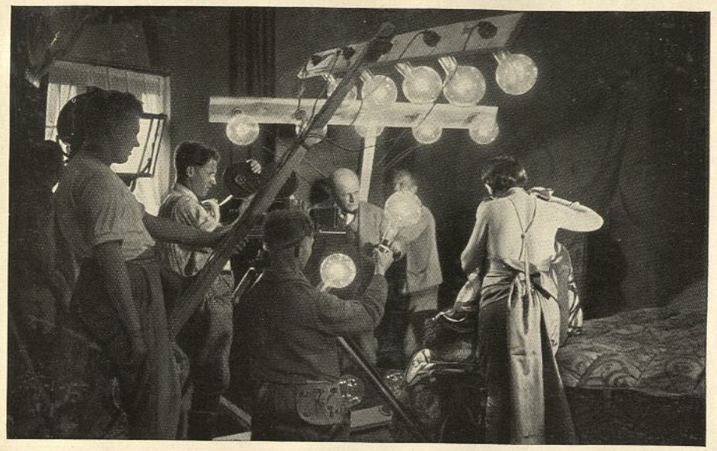
Malerei mit Licht

Daß sich für die Bezeichnung „Film“ immer mehr das Wort „Lichtspiel“ eingebürgert hat, rührt aus der Erkenntnis, daß die Verteilung von Licht und Schatten, also das Spiel mit dem Licht, für die Filmkunst von größter Wichtigkeit ist. Ist doch das Licht seit Rembrandt stets ein wertvoller Stimmungsfaktor gewesen. Zuerst genügte noch das Tageslicht, das durch die Glasfenster des Ateliers fiel, oder bei Aufnahmen unter freiem Himmel das Sonnenlicht, um Filmaufnahmen zu machen. Bald mußte die Szene beleuchtet werden, weil wir in bezug auf die photographische Wirkung des Filmbildes verwöhnt worden sind. Lampen hielten ihren Einzug in das Atelier. Es entwickelten sich für das Boden- und Oberlicht aus den einfachen Bogen- und Quecksilberlampen der ersten Zeit die großen Jupiterlampen mit 6, 8, 12 und mehr horizontalen Lichtbogen. Nebenher ging die Vervollkommnung der Scheinwerfer zur Jupitersonne. Spotlights und Aufheller werden zur Verstärkung bei schwach mit Licht gedeckten Stellen benutzt.

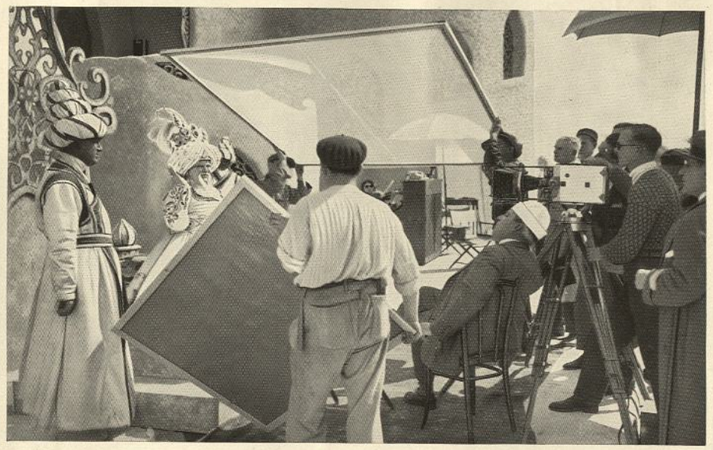


Die Beleuchtung einer Spielszene aus dem Film „Die Yacht der sieben Sünden“

Es kommt nun darauf an, daß nicht zuviel und nicht zuwenig Licht gegeben wird und daß die Lampen in der richtigen Entfernung von den zu beleuchtenden Personen oder Gegenständen aufgestellt werden. Zuviel Licht



Die Beleuchtung einer kleinen Spielszene im Atelier



Mit Spiegeln und weißen Gazeschleiern wird das Licht auf die Hauptperson reflektiert. (Aufnahme für „Geheimnisse des Orients“)

gibt unklare Bilder, die Gesichter werden weiße Flächen, Augen und Mund schwarze Klekse.
Wie der Maler verschiedene Pinsel hat, so malt der Lichtingenieur beim Film hier mit Halbwattlampen, dort mit Bogenlicht, in dieser Szene mit Scheinwerfern, in jener mit Quecksilberdampflicht, für ein anderes Bild mit Mischlicht, hier wieder mit Glühlicht. – Vor allen Dingen muß man bei der Beleuchtung dafür sorgen, daß die Personen als Hauptsache wirken, d. h. sie müssen so beleuchtet werden, daß sie frei und plastisch im Raum stehen und nicht, wie der Fachausdruck heißt, „am Hintergrund kleben“. Um nun die Personen des Spiels vom Hintergrund loszulösen, wendet man die sogenannte „Kontrabeleuchtung“ an: man stellt einen Scheinwerfer in den Hintergrund, natürlich außerhalb des Films, und läßt seinen Schein schräg von der Schattenseite nach vorn fallen. Dadurch bekommen die Figuren eine helle Kontur, und die Personen zeigen sich in plastischen Formen, nicht als flache Photographien. Auf ähnliche Weise kann man im Freien den Reflex von weißen Leinwandflächen verwenden, die außerhalb des Bildes aufgestellt oder ausgebreitet werden. Dadurch wird das Gesicht des Schauspielers von dem Reflex beleuchtet und plastisch herausgehoben. Heutzutage wird bei jeder Filmaufnahme im Freien der Reflex weißer Flächen verwendet. Es werden sogar im Freien Scheinwerfer verwendet, um die photographische Wirkung des Films noch mehr zu erhöhen.
So müssen Kameramann und Beleuchter auf tausend und mehr Dinge achten.

Der Kameramann

Wir wissen jetzt, was alles zu einem Film gehört. Der Filmautor bringt die Idee und das Manuskript. In monatelangen Vorarbeiten haben Kaufleute, Regisseure, Darsteller, Architekten, Techniker kalkuliert, studiert, meditiert, debattiert, diskutiert, gefeilt, ziseliert, gebaut, geprobt. Es wurden unter größtem Kosten- und Energieaufwand Gestalten und Hintergründe beschafft, durch die die Worte des Manuskriptes zu Ereignissen und Taten verkörpert werden sollen. Der langerwartete große Tag ist da. Endlich ist alles bereit, alles in fieberhafter Unruhe. Das Spiel kann beginnen, das Zusammenspiel von zahlreichen hochbezahlten Intelligenzen, das oft genug Hunderttausende oder gar Millionen verschlingt.
Achtung! Aufnahme!
Hinter der Kamera steht ein bescheidener Mann und dreht. Jetzt kommt alles plötzlich auf diesen einen einzigen Menschen an, auf sein Gehirn und auf einen kleinen gebrechlichen, zarten und feinen Mechanismus. Ein Gehirn und eine Hand betätigt im Gefühl einer gewaltigen Verantwortung ein nach physikalischen und photochemischen Prinzipien bis zu letzter Feinheit durchkonstruiertes empfindliches Maschinchen, die Kamera, fängt mit Hilfe einer kleinen Optik aus winzigen Linsen, die aus mühevoll gewonnenen Gläsern wissenschaftlich berechnet und peinlichst geschliffen wurden, die gesamten Vorgänge auf, die sich nunmehr nach monatelangen Vorbereitungen vor ihm abspielen, und legt ihr Abbild fest auf der lichtempfindlichen Bromsilbergelatine eines Zelluloidstreifens. Dieser Umwerter der tatsächlichen Vorgänge in ihr Abbild, dieser optisch-photochemische Dolmetscher ist der „Operateur“, wie man ihn früher in lässiger Sprache allgemein bezeichnete. Er ist der Aufnahmetechniker. In seiner Hand liegt das Ergebnis des Ganzen. Es kommt keine einzige künstlerische Leistung oder Absicht des Regisseurs oder des Schauspielers im fertigen Film zur beabsichtigten Wirkung, wenn sie nicht durch das begreifende und entsprechend reagierende Gehirn des „Umwerters“, des Aufnahmetechnikers, hindurchgegangen ist.
Das Instrument des Operateurs, die Filmkamera, ruht gewöhnlich auf einem schweren Stativ als solider Unterlage, um Erschütterungen zu verhindern. Das Stativ ist mit einer drehbaren Kopfplatte versehen, um das Gesichtsfeld der Kamera während der Aufnahme zu erweitern. Die Kamera kann also von dem Operateur während des Kurbelns im Kreise bewegt werden.
Bei Großaufnahmen rückt der Operateur seine Kamera bei schräger Einstellung ganz nahe an das Gesicht des Schauspielers und oft noch näher an eine schreibende Hand oder an ein Paar schöne Frauenbeine.
Der Kameramann ist ein Tausendkünstler. Er muß im Sucher der Filmkamera den wirkungsvollsten Ausschnitt finden und außerdem das Bildfeld abgrenzen, also die Fläche, die seine Kamera erfassen soll. Bei kleineren Szenen wird das Bildfeld oft mit einer Stange oder einer Schnur abgegrenzt, und die Schauspieler dürfen die so bestimmte Linie nicht überschreiten.
Außerdem hat der Operateur für die manuelle Handhabung des Apparates zu sorgen.
Er muß das Objektiv des Apparates scharf einstellen, wobei ich nicht näher darauf eingehe, daß er oft von mehr als hundert Objektiven das richtige für die bestimmte Szene aussuchen muß.

„Der letzte Mann“ wird gefilmt, mit feststehendem Kamerastativ

Der Operateur muß das Objektiv richtig abblenden, wodurch die erforderliche Tiefenschärfe, d. h. die scharfe Wiedergabe aller Gegenstände vom Nächsten bis zum Fernsten erzielt wird.
Der Kameramann muß alle diese und noch viel mehr Dinge nicht nur beherrschen, er muß sie blitzschnell ausführen können, denn bei Filmaufnahmen sind die Sekunden kostbar. In drei Sekunden rollt ein Meter Film durch die Kamera, und ein Meter Negativ kostet 30 Pfennig, in jeder Minute rollt also für sechs Mark Film ab, und eine Minute vergeht schnell. Ein guter und sicherer Operateur ist daher für den Regisseur die beste Sparkasse.
Von dem Kameramann muß die Erneuerung des deutschen Films ausgehen, von seiner künstlerischen Fähigkeit, mit der er den Inhalt auch eines an und für sich dürftigen Drehbuchs zu einem optischen Erlebnis gestaltet. Männer wie Guido Seeber, Karl Freund, Carl Hoffmann, Werner Brandes, Hannes Schneeberger und viele, viele andere, die alle aufzuzählen hier viel zu weit führen würde, sind in Wirklichkeit die Schöpfer der Filme, die ihre Namen tragen, zumindest so genial wie ihre Regisseure, mit denen zusammen sie diese Werke geschaffen haben. – Der Kameramann hat also längst aufgehört, ein Handwerker zu sein! Er war es eigentlich auch nur so lange, als seine Kamera auf eisenfestem Stativ stand, seine Bilder von einer gewissen Starrheit nicht loskamen und sein ganzer Ehrgeiz nur darauf gerichtet war, malerisch und möglichst künstlerisch wirksame Bildausschnitte herzustellen – wie es der Standphotograph auch tut.

Die entfesselte Kamera

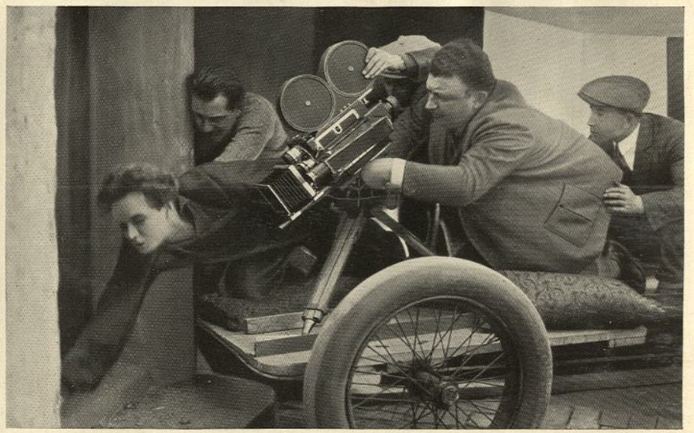
Bald wurde der feste Apparat auf dem Stativ eine Unmöglichkeit. Lupu Pick hat meines Wissens als erster für den Film „Silvester“ eine Art auf Schienen fahrbaren Stativwagen hergestellt, mit dem der Kameramann durch das Atelier fuhr.
Die Schiene war natürlich noch eine zu starke Fessel. Die Kamera wollte noch mehr „entfesselt“ werden. Also baute man ein vierrädriges Fahrrad mit Gummirädern, auf das die Kamera montiert wurde, während bei Außenaufnahmen die Montierung auf ein Auto erfolgte.

Als Murnau seinen „Letzten Mann" drehte, genügte ihm auch der Stativwagen nicht mehr. Der Kinobesucher war sprachlos, als er den Film sah. Der Zuschauer blieb – scheinbar – nicht auf seinem Platze, sondern er ging mit Jannings durch den ganzen Film hindurch. Ob Jannings die Treppe hinauf- oder heruntergeht, der Zuschauer geht neben ihm. Geht Jannings über die Straße, so befindet sich der Zuschauer unmittelbar an seiner Seite. Wie wurde diese neuartige Wirkung erzielt?

Um den Körper des Kameramannes wird ein ganzes Riemen- und Schnallenwerk angebracht, das ein Holzgestell festhält, und in dieses Holzgestell wird der Aufnahmeapparat hineinmontiert: der schwebende, rennende, tanzende, pirouettierende, turnende Apparat dreht und nimmt auf, ständig beobachtend, wie das Auge des Beschauers, der ja auch auf etwas Merkwürdiges „zugeht".

Für den Film „Der letzte Walzer" wurde eigens ein Dreirad konstruiert, auf dem die Kamera montiert war. Nach dem Rhythmus des Walzertaktes fuhr der kurbelnde Kameramann mit dem Dreirad umher, und so gelang es ihm, den Walzerrhythmus auch im Bilde einzufangen. Im Faustfilm erregte der Flug von Mephisto Erstaunen und Bewunderung. Für diese Aufnahmen ließ Carl Hoffmann eine Art Berg-und-Tal-Bahn bauen, über die der Apparat gleiten mußte. Ringsherum war das Modell einer Landschaft errichtet, mit Städten, Dörfern, Wäldern, und durch den genialen Einfall des Kameramannes wurde dem Beschauer das Gefühl aufgezwungen, selbst mitzufliegen. – Unsere Ateliers bergen ganze Arsenale sehr sinnreich erdachter Vorrichtungen, die als Schlitten, Karren, Gleitbahnen, Fahrstühle es dem Kameramann möglich machen sollen, mit seinem Apparat erschütterungsfrei im Raume umherzuziehen und so während der eigenen Fortbewegung zu kurbeln.

Die „entfesselte" Kamera auf Schienen



Die „entfesselte" Kamera auf dem Fahrgestell

Die „entfesselte" Kamera auf der Gleitbahn

Die „Entfesselung der Kamera" nahm schließlich so tolle Formen an, daß der Kameramann alle Spaziergänge und Flüge seines Aufnahmeapparates nicht mehr mitmachen, also nicht mehr mit der Hand kurbeln konnte. So ging noch in der Stummfilmzeit das Bestreben der Konstrukteure dahin, dem Kameramann die Arbeit des Kurbelns mit der Hand abzunehmen, so daß er seinen Apparat frei in beiden Händen halten und ohne Stativ aufnehmen konnte. Druckluftantrieb, Federwerkantrieb und Elektromotoren wurden für die „bewegte" Kamera herangezogen. Dr. Mendel hat einmal über die „bewegte Kamera" sehr schön folgende Worte geprägt: „Der alte Archimedes verlangte nur einen Standpunkt, dann wollte er schon mit seinem Hebel die Erde aus ihren Angeln heben. Wir umgekehrt möchten mit der bewegten Kamera endlich den festen Standpunkt verlassen, um unsere Erde und deren menschliche Bewohner auf ganz neue Art ‚bewegen' zu können."

Visionen und Geister im Film

Der Film hat zuerst die einfachsten irrealen Dinge ins Visuelle projiziert, etwa einen dahertorkelnden Betrunkenen und wie sich in seinem Kopf die Umwelt spiegelt, wie die Gegenstände sich verzerren und verdoppeln, wie sie ihm entgegenstürzen und entfliehen. Dann ging die Kameratechnik an immer schwierigere Probleme heran. Bei einem in der Großaufnahme gezeigten Kopf wurde die Stirn plötzlich durchsichtig, und in der Hirnschale spielten sich Szenen ab (einkopiert), an die der Besitzer des Kopfes sich im Rahmen der Filmhandlung erinnerte. Im Angstzustand oder als Spuk verwandelten sich Bäume in Unholde und Schreckgestalten (z. B. in „Erlkönig" und in „Der müde Tod"). Der blühende Baum in den „Nibelungen" welkte in wenigen Sekunden und deutete damit das bevorstehende Unheil an. Otto Gebühr kämpfte in der „Perücke" in seiner Seelenangst mit seinem ins Riesenhafte gewachsenen Schatten. Als Elisabeth Bergner in „Nju" in Ohnmacht fiel, drehte sich die ganze Umwelt des Zimmers. In „Svengali" leuchteten die unheimlichen Augen Paul

Aus dem Film „Die Puppe". Trickaufnahme.
Ossi Oswalda erscheint Hermann Thimig im Traum

Wegeners in phosphoreszierendem Glanz auf, um ihre hypnotische Macht zu unterstreichen.
Die interessanteste und schwierigste Bildformung ist der photographische Trick, der es ermöglicht, Sinneseindrücke, die in Zeit und Raum voneinander getrennt sind, auf demselben Bild zu vereinigen, indem man z. B. zwei- oder dreimal dasselbe Negativ belichtet.
Es liegt ein weiter Weg technischer Vervollkommnung zwischen den ersten Trickfilmen, die eine Küche zeigten, deren Inventar sich von selbst bewegte, und dem Flug des Faust und Mephisto auf seinem Mantel durch die Welt – der Weg des Tricks gewissermaßen vom Albernen zum Erhabenen.
Viel debattiert wurde über eine kleine Szene im Siegfriedfilm. Eine Feder fällt auf die Schneide des Schwertes und wird von diesem glatt durchschnitten. Es war klar, daß man ein Schwert von solcher Größe nicht so scharf machen konnte, daß dies auf natürlichem Wege möglich war. Ein Trick mußte also dabei sein. Aber welcher? Fritz Lang gab selbst die Aufklärung, die eigentlich verblüffend einfach ist. Die Feder wurde während des Falles photographiert, bis sie das Schwert berührte. Dann wurde sie sorgfältig in zwei Stücke geschnitten und dann wieder deren Fall aufgenommen. Verblüffend einfach, aber trotzdem kostete es viele hundert Meter Film, bis die Aufnahme gelang.

Traumgesichte in dem Film „Geheimnisse einer Seele“

Mia May und Bernhard Goetzke als Vision in „Das indische Grabmal“

Auch „Varieté“ bereitete den amerikanischen Fachleuten viel Kopfzerbrechen, namentlich die Szene, in der einige Logenbesucher des Wintergartens mit einem Opernglas die Vorführungen verfolgen und diese sich in den Linsen des Glases spiegeln. Der Trick scheint nach der Erklärung sehr einfach. Carl Freund ließ die Vorführungen durch Prismen auf die Linsen reflektieren.
Besondere Erfolge erzielte die Filmkunst mit der Wiedergabe von Visionen und Geistern. Wir haben hier meisterhafte Kameratricks erlebt, etwa die filmische Erfassung der ganzen Phänomenologie des Fakirismus im „Indischen Grabmal“, den erzgepanzerten Todesengel in „Hanneles Himmelfahrt“, die Apokalyptischen Reiter im „Faust“, die symbolische Vision des Moloch in „Metropolis“. Paul Wegener hat wohl als erster erkannt, daß der Film berufen ist, filmische Wunder zu schaffen. Es sei nur erinnert an seinen „Studenten von Prag“, an seinen „Golem“, an den „Verlorenen Schatten“, an seinen Rattenfängerfilm, an „Rübezahls Hochzeit“ und schließlich an „Lebende Buddhas“.
Mannigfache filmische Ausgestaltung hat auch das Gebiet des Traums erfahren. Auch hier zuerst die Harmlosigkeit: der Traum des Lebemannes, auf dessen Nase ein entzückendes Mädchen tanzt. Dann kamen die ernsten Träume, die wesentlicher Bestandteil der Filmhandlung waren, wie etwa die lebenswahren Erinnerungsträume des Fridericus Rex.
Der mutigste Filmbastler der Welt, der Kameramann Guido Seeber, ist vor keiner noch so schwierigen Aufgabe zurückgeschreckt – auch nicht vor der Verfilmung der phantastisch-bunten und nach Freud deutbaren Träume aus dem Film „Geheimnisse einer Seele“.
Großartig ist hier das Wesen eines Traumes getroffen: das Phantastische, Ungeordnete, das plötzliche Aufschießen von Hindernissen, die Verwandlung von Alltäglichem und Bekanntem in fratzenhafte Verzerrung, alles unterlaufen vom Strom der tagsüber erlebten und verdrängten Vorstellungen.
Bei den meisten Kameratricks handelt es sich also um das Erscheinen eines Geistes oder um Gedanken- und Traumvisionen. Das Verfahren der Geisteraufnahmen ist sehr einfach: das Negativ wird an der Stelle, wo der Geist sich zeigen soll, durch eine eingesetzte Platte, eine sogenannte Vignette, gegen Lichtstrahlen geschützt. Wenn die ganze Szene aufgenommen ist, wird der Film zu seinem Ausgangspunkt zurückgedreht, die Vignette entfernt und durch eine andere ersetzt, die alles das verdeckt, was beim erstenmal aufgenommen worden ist. Und jetzt werden diejenigen Teile der Szene photographiert, die die Erscheinung des Geistes zeigen; dabei ist es notwendig, daß der Operateur die Umdrehungen genau zählt, so daß er durch Auf- und Abstellen der Blende den Bildern eine gleichmäßige Tönung geben kann.
Ein Geist, der durchsichtig und körperlos sein soll, wird in starker Beleuchtung gegen einen Hintergrund von schwarzem Samt photographiert. Bei solcher Aufnahme verwendet man keine Vignette, um das Negativ abzublenden, sondern dieses wird nur zum Ausgangspunkt zurückgedreht. Der schwarze Samt gibt nämlich kein Bild, während der weiße Geist auf das Negativ einwirkt, so daß die Einzelheiten der Dekoration hindurchschimmern.

Doppelgänger im Film

Der Laie ist meistens der Ansicht, daß der stumme Film „Kohlhiesels Töchter“ zum erstenmal mit einer Doppelrolle gearbeitet habe. Das ist nicht der Fall. Filmdrama und Lustspiel aus der Kriegszeit haben oft und gern den Kinobesucher mit Doppelrollen überrascht und erfreut. Am bekanntesten und beliebtesten sind die Porten-Doppelrollen geworden, wie etwa in dem Film „Kohlhiesels Töchter“, wo Henny Porten die schöne und häßliche Tochter des Wirts spielt, oder in „Wehe, wenn sie losgelassen“, wo sie die gnädige Frau und ihr eigenes Dienstmädchen darstellt. Bei diesen Aufnahmen wird zuerst die eine Hälfte des Filmbilds mit der einen Schauspielerfigur, dann die andere Hälfte mit dem Doppelgänger belichtet, wobei hier wie überhaupt bei fast allen Trickaufnahmen die Umdrehungen der Kurbel genau gezählt werden müssen, um an Hand dieser Zahl das Zusammenspiel kontrollieren und überhaupt erwirken zu können.
Alles das hört sich sehr einfach an, ist aber riesig kompliziert und schwer. Raucht z. B. in einer Doppelrolle die

Henny Porten in ihrer berühmten Doppelrolle in „Wehe, wenn sie losgelassen“

Conrad Veidt in seiner Doppelrolle in dem Film „Die Brüder Schellenberg“

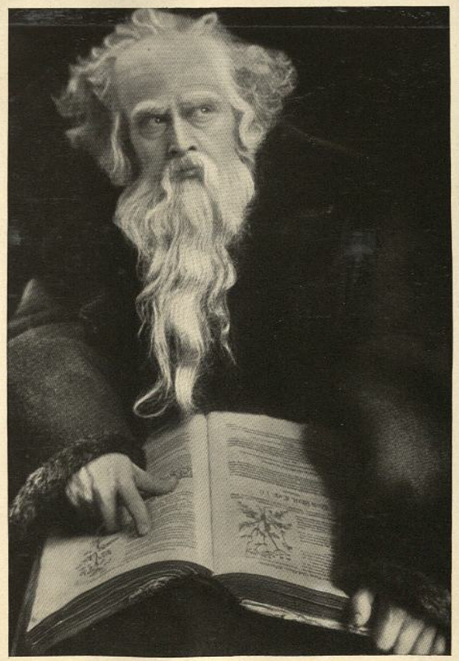
eine Figur eine Zigarette, so entdeckt man plötzlich auf dem fertigen Bilde, daß der Zigarettenrauch in der Mitte des Bildes von einer geheimnisvollen senkrechten Linie aufgesogen wird. Eine große Gefahr für Doppelszenen ist ferner das Licht während der Aufnahmen, denn selten stimmen die beiden Hälften in der Beleuchtung überein, weil sie fast immer zu verschiedenen Zeiten gekurbelt werden. Der bekannte, in der „Berliner Illustrirten Zeitung“ erschienene Roman Bernhard Kellermanns „Die Brüder Schellenberg“ (1926) stellt zwei Lebensanschauungen gegeneinander: die Welt des skrupellosen, genußsüchtigen Willensmenschen, die durch Wenzel Schellenberg verkörpert wird, und die Welt des philanthropischen, edlen und gütigen Michael Schellenberg, der sein Lebensziel darin erblickt, Hungernde zu sättigen und Obdachlosen ein Heim zu bereiten. Diese psychologischen Gegensätze zwischen den beiden Brüdern hat der Regisseur des Films, Karl Grune, mit besonderer Liebe herausgearbeitet; er läßt beide Rollen durch ein und denselben Schauspieler spielen, durch Conrad Veidt, dessen großer Kunst es gelingt, die gegensätzlichen Charaktere überzeugend wiederzugeben. Und doch muß für die Zukunft von einem gleichen Experiment in dramatischen Filmen abgeraten werden. Der Doppelgängertrick wird immer nur dort anzuwenden sein, wo der Humor regiert. Dramatische Szenen erfordern eine Detailzerlegung, zu der sich ein unter Zahlenkommando arbeitender Schauspieler sehr selten zwingen läßt.

Die Großaufnahme

Auf der Sprechbühne ist der Schauspieler von den Besuchern im Parkett etwa 10–20 Meter entfernt, von den Besuchern oben auf dem Olymp mindestens 50 Meter und mehr. Der Besucher auf dem Olymp will aber aus dem Theater auch Erlebnisse mit nach Hause nehmen und verlangt von dem Schauspieler ein überzeugendes Spiel. Um sich also bis in die hintersten Reihen des Theaterraumes verständlich zu machen, muß der Bühnendarsteller viel gröbere und augenfälligere Mittel benutzen als etwa in gleicher Situation im wirklichen Leben. Beim Film sieht die Sache ganz anders aus. Hier wird der Schauspieler und oft nur sein Gesicht in übernatürlicher Größe auf die Leinwand geworfen, und Tausende von Augen beobachten sein Spiel. Auf der Leinwand wirkt daher die große Geste übertrieben, verzerrt, unwahr, weil jede Bewegung in der Projektion riesig vergrößert wird. Bei einer Großaufnahme genügt im Film ein unmerkliches Beben der Lippen, ein Vibrieren der Gesichtsmuskeln, eine einzige Träne auf der Wange, alles Dinge, die im Theater verlorengehen, im

Film aber vergrößert und von jedem einzelnen genau erkannt werden. So verlangt der Film in der Darstellungskunst ganz diskrete Mittel, keine leere Theaterroutine und konventionelle Geste. Die Großaufnahme hat aber auch ihre Gegner. Naheinstellungen werden meistens erst dann aufgenommen, wenn eine Szene mit normaler Einstellung gefilmt worden ist. Apparat und Lampen werden näher gerückt, der Operateur stellt neu ein, der Regisseur stellt den Schauspieler wieder auf und probt noch ein paarmal die Naheinstellung. Dadurch besteht die Gefahr, daß viel von der ursprünglichen Stimmung des Künstlers verlorengeht und er den Ausdruck, den wenige Minuten vorher in der Gesamtszene das echte Gefühl auf seinem Gesicht hervorrief, durch eine leere Grimasse ersetzt, die wenig oder gar nichts ausdrückt. Gute Großaufnahmen haben natürlich Sinn und Zweck, wenn sie geschickt und sparsam verwendet werden. Sie wirken zerstreuend, spannen den Zuschauer, zwingen ihn mitunter im Eilmarsch der Ereignisse zu ein paar Sekunden Verweilung: der Regisseur spielt mit der Seele des Zuschauers. Die Großaufnahme ist dagegen zu verwerfen, wenn sie immer wieder dort gebracht wird, wo dem Regisseur nichts anderes einfällt, oder wo sie als Selbstzweck arroganter Stareitelkeit offenbar wird.

Großaufnahme von Fritz Rasp für den Film „Frau im Mond“



Gösta Ekman als alter Faust

Mit Kitt und Schminke

Die ganze Welt schminkt sich. Gut oder weniger gut, gleichgültig: sie schminkt sich, und zwar seit altersher. In einem Lande mehr, im anderen weniger, und schwerlich hat sie es den Filmleuten abgeguckt, denn schon im alten Ägypten war man damit weiter als im modernsten Paris. Man schminkte dort allerlei, nicht nur Wangen und Lippen. Schminken ist aber eine Sache, die verstanden sein will, eine Angelegenheit der Technik, aber auch eine Kunst, und beim Film sogar eine ganz große Kunst.

Wenn es einem Schauspieler an Schönheit oder Ausdruck fehlt, kann er diese Mängel nicht etwa wie bei dem Theater so ohne weiteres durch Maskierung und Schminke beseitigen. Dem Theater kommt die gedämpfte Beleuchtung der Bühne und ihre Entfernung vom Publikum zugute. Beim Film fallen diese Dinge fort, weil der Filmkünstler oft in der Nahaufnahme in riesiger Größe auf der Leinwand erscheint und von dem vordersten wie auch von dem hintersten Platz bis in alle Einzelheiten zu beobachten ist. Das Theater muß auch die Maskierung und Schminkkunst schon deswegen mehr ausbilden als der Film, weil das Theater nur über ein geringes fest engagiertes Personal verfügt, das oft jeden Abend eine andere Maske anlegen muß. Ganz anders beim Film. Hier hat man im allgemeinen kein fest angestelltes Personal und kann sich darum die Typen aussuchen, die für die einzelnen Rollen passen. Aber auch beim Film ist die Maskierung und die Schminkkunst nicht ganz zu vermeiden.

Im allgemeinen soll man die Veränderung von Gesichtszügen im Film nicht erstreben. Nasen aus Kitt, Schminkstriche, die Züge oder Runzeln markieren sollen, werden vom Publikum auf der Leinwand stets entdeckt und als abstoßend empfunden werden. Es gibt allerdings eine einzige Filmmaske, die eine vollkommen natürlich aussehende Kittnase hat, und zwar Emil Jannings als König Ludwig in dem Film „Madame Dubarry". (Siehe Bild Nr. 60, Seite 46). Die Darsteller sollen im Film immer wie richtige Menschen aussehen, nie aber wie Schauspieler, die in einer bestimmten Rolle auftreten.

Auch Perücken und Bärte sind beim Film eine gefährliche Sache. Perücken müssen so gut sitzen, als ob sie bei Tageslicht im wirklichen Leben getragen würden, ohne daß man sie als falsches Haar erkennt. Keinesfalls dürfen die üblichen Theaterperücken mit Stirn verwendet werden, da es unmöglich ist, den Übergang so fortzuschminken, daß er in der Großaufnahme nicht erkennbar ist. Außerdem gibt eine solche Maske dem Gesicht stets etwas Totes, Maskenartiges.

Noch schlimmer sind angeklebte Vollbärte, weil sie am Träger wie eine Mähne wirken, was jedesmal die Stimmung des Publikums ins Lächerliche umwirft. Wenn schon ein Vollbart zu einem Typ gehört, so muß der Anbringung dieses Bartes im Gesicht des Künstlers größte Mühe und Aufmerksamkeit zugewandt werden, oder aber der Regisseur muß von dem Schauspieler verlangen, daß er sich den Bart wachsen und für die Aufnahme stehen läßt (z. B. Willy Fritsch in „Spione", Bild 173).

Gösta Ekman als junger Faust

Unsere großen Bühnen- und Filmschauspieler kommen im allgemeinen mit wenig Schminke, Perücken und Bärten aus, um für jeden Fall ganz neue Typen zu schaffen. Darin liegt das große Können eines Emil Jannings, Werner Krauß, Conrad Veidt, Eugen Klöpfer, Paul Wegener usw. Sie beherrschen die Gebärdensprache in einer Variation, die an das Geniale grenzt. Sie mitempfinden ihre Rolle wirklich, und nur deshalb kommt ihr überzeugendes Aussehen letzten Endes von innen heraus. – Wohlverstanden, man kann auf die Maske auch im Film nicht verzichten, weil sie uns die unglaublichsten Überraschungen bringen kann, wenn sie nämlich bis in alle Einzelheiten geschickt durchgeführt wird, etwa wie bei Gösta Ekman als junger und alter Faust.

Mut zur Häßlichkeit

Henny Porten hat dazu beigetragen, das deutsche Lustspiel bis zu einer künstlerischen Höhe zu entwickeln, die in der Stummfilmzeit in keinem anderen Lande der Welt auch nur annähernd erreicht worden ist. Die Porten hat nämlich klar erkannt, daß das Hervorheben des „Gegensätzlichen" von jeher zu den eindringlichsten Wirkungsmöglichkeiten der Kunst gehört. Ob wir etwa in die Tragik eines Shakespeareschen Dramas Rüpelszenen eingeschaltet finden, ob wir an dem feierlich-himmelstrebenden Wunderwerk eines gotischen Domes plötzlich auch groteske Fratzen von Wasserspeiern bemerken, oder ob auf der Bühne dem edlen Helden der schurkische Intrigant gegenübersteht, stets wird durch Befolgung des Grundprinzips von Wirkung und Gegenwirkung erst der künstlerische Eindruck geschaffen oder erhöht.

Diesen Kontrast bringt der Film aus seiner Wiege mit. Die Erscheinung des Filmbildes ist schon primär aus dem Gegensatz von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, von Schwarz und Weiß zusammengesetzt. Was lag also näher, als auch die Handlungskonflikte im Film zu kontrastieren: Herrscher und Beherrschte – ich denke an „Metropolis", Vorderhaus und Hinterhaus – ich denke an die Russenfilme, Alt und Jung – ich denke an den Film „Das gefährliche Alter", Groß und Klein – ich denke an die Typen „Pat und Patachon", usw. Es ließen sich natürlich noch viele solche Gegensätze in diesem Zusammenhange nennen. Da kam eines Tages die Porten und konstruierte im Film den ganz neuartigen Kontrast „schön und häßlich" und gab diesem Kontrast in ihren berühmten Doppelrollen den künstlerischen Ausdruck. Das wird der Porten nie vergessen werden. Nie wird ihr vergessen werden, daß sie als schöne Frau den unglaublichen Mut aufgebracht hat, Rollen zu geben, in denen sie sich äußerst unvorteilhaft ihrem Publikum zeigte, das doch seine Lieblinge immer nur in idealisiertem Lichte sehen möchte. Vielleicht ist dieser Mut darauf zurückzuführen, daß man vor Jahren über Henny Porten dasselbe sagte wie über viele andere Filmschauspielerinnen, nämlich, daß sie nur bedingt eine Schauspielerin von großem Format sei. Henny Porten hat diese Meinung gründlich widerlegt. Ich erinnere nur an die unglaubliche Leistung in „Kohlhiesels Töchter" und an ihre anderen Doppelrollen, mit anderen Worten an ihren künstlerischen Mut zur Häßlichkeit.

Auch Willy Fritsch hat den Mut zur Häßlichkeit aufgebracht. Jeder kennt ihn als den charmanten, eleganten, hübschen, jungen Mann, und jeder war entsetzt über das abgerissene, zerlumpte, häßliche Individuum mit dem Stoppelbart, das er in Fritz Langs „Spione" darstellte. Es war damals bei den Aufnahmen rührend mit anzusehen, wie er selbst das Deprimierende seines Zustandes empfand. Klein und unscheinbar hockte er stets in der dunkelsten Ecke des Ateliers. Das Schlimmste aber war, daß Fritz Lang ihn gezwungen hatte, sich den Stoppelbart nicht anzukleben, sondern richtig wachsen zu lassen, weil auf eine künstliche Maske unbedingt verzichtet werden sollte. So mußte Fritsch mehrere Tage auch außerhalb des Ateliers in einer Aufmachung herumlaufen, mit der keine Mädchenherzen einzufangen waren. Auch ein Filmliebling hat seine Leiden ...

Henny Porten in einer häßlichen Maske in dem Film „Wehe, wenn sie losgelassen"

Der Mut zur Häßlichkeit. Willy Fritsch in „Spione"

Die Frau in Hosen

Fern Andra in einer Hosenrolle in dem Film „Auf des Lebens rauher Bahn“

Auf der Bühne ist das Weib in Hosenrollen nie ausgestorben: von Mozarts Cherubin bis zu dem Rosenkavalier eines Richard Strauß hat es immer reizvolle Pagen weiblichen Geschlechts, von Götzens Troßbuben, dem Bauer Georg, bis zu Beethovens Fidelio immer kühne unternehmende Jünglinge gegeben, die von Damen gespielt wurden, und opfermutige und unternehmende Gattinnen, die, um den Geliebten aus ernster Gefahr zu retten, in männlicher Verkleidung ihr eigenes Leben aufs Spiel setzten. Boccaccio und der kleine Lord Fauntleroy waren auf Jahre hinaus die begehrten Hosenrollen in der Operette und im modernen Schauspiel. Das Kino hat die Vergangenheit des Theaters genau studiert und dabei erkannt, welche wichtige Rolle die Frau in Hosen von jeher auf den Brettern gespielt hat – und sehr bald seine praktische Nutzanwendung daraus gezogen.

Von jeher ist die Hosenrolle besonders begehrt gewesen. Welche junge, schlanke Schauspielerin schlüpfte nicht begeistert in Violas knappes, schmuckes Gewand, stülpte keck die Kappe auf den Bubenkopf und stolzierte mit männlich festem Schritt über die weltbedeutenden Bretter? Denn dies ist wirkliche Verkleidung, alle anderen Rollen braucht das Weib nicht zu spielen, sie sind ein Teil seiner selbst. Sich als Mann verkleiden war schon unendlicher Spaß beim kindlichen Spiel, wenn man mit dem Bruder den Anzug tauschte. Nicht der letzte Grund für die Beliebtheit der Hosenrolle ist durchaus weiblich: die Eitelkeit, die weiß, daß eine schlanke Figur in Männerhosen immer reizend aussieht und niemals ihre Wirkung verfehlt.

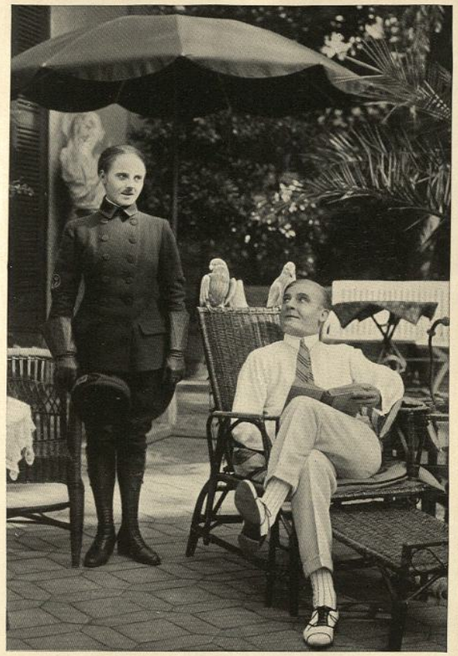
Auch in der Verkörperung der Hosenrollen steht Asta Nielsen an erster Stelle (am besten in „Jugend und Tollheit“, durch die ganze Handlung hindurch in „Hamlet“, zuletzt in „Fräulein Julie“).

Ihr nahe kommt in der Gestaltung die Porten. Zwar erreicht sie die Nielsen nicht vollkommen, schon aus dem Grunde, weil ihr Talent vor allen Dingen weiblich betont ist, aber sie erreicht trotzdem humoristische Wirkungen.

Als dritte wäre dann noch Ossi Oswalda zu nennen. Hosenrollen hat sie des öfteren gespielt, selten aber mit glücklicherer Wirkung als in „Amor am Steuer“. Ihrer schlanken Figur saß die Uniform eines Chauffeurs wie angegossen, und der kleine Schnurrbart half vortrefflich die Illusion vollenden.

Dorrit Weixler, das so früh verstorbene Filmtalent, war ein reizender Pikkolo in Hosen. Die Bergner hat im Film als „Geiger von Florenz“ in einer Hosenrolle durch ihre Anmut entzückt, und die reizende Engländerin Lilian Hall-Davis war in den „Drei Kuckucksuhren“ ein eleganter junger Mann in ausgezeichneter Maske, um nur ein paar Beispiele zu nennen. – Die Hosenrolle ist jedenfalls ein älteres und amüsanteres Kapitel in der Kulturgeschichte des Weibes als die „Vermännlichung der Frau“ in der Mode, die letzten Endes auch nur aus Lust am Verkleiden zu erklären ist, denn was Shakespeare seine Viola sagen läßt, gilt noch heute: „Verkleidung! Du bist eine Schalkheit, seh' ich, worin der list'ge Feind gar mächtig ist.“

Mady Christians in Männerkleidung und Georg Alexander in „Der Mann ohne Namen“



Ossi Oswalda als Chauffeur und Rudolf Forster in „Amor am Steuer“

Der Mann in Frauenkleidern

In unzähligen Possen hat der Komiker auf der Höhe der Situation sich zu verkleiden und schlüpft, um seinen Verfolgern zu entgehen, in Frauenkleider. Das tat er schon in der altgriechischen Komödie und bei so ziemlich allen Possenschreibern der Welt. Gewöhnlich verließ er sich darauf, als Matrone nicht entdeckt zu werden. In Charleys Tante erreichte dieser Ulk seinen Höhepunkt, aber er zeigte auch an, daß dieser Gipfel bereits überschritten war. Denn seitdem die Frau ihre Gleichberechtigung erkämpft hatte, war die alte Jungfer zur Jungesellin aufgestiegen und hatte damit aufgehört, eine komische Figur zu sein.

Als Werner Krauß Charleys Tante bei Reinhardt spielte, erschien er nicht mehr mit dem traditionellen Kapott-

Reinhold Schünzel im Abendkleid und – in Nöten. Aus dem Film „Himmel auf Erden“

Curt Bois als Mannequin und Rina Marsa in dem Film „Der Fürst von Pappenheim“

hütchen, sondern ganz seriös, man möchte beinahe sagen, elegant, und Sid Chaplin, sein amerikanischer Kollege, würde das heute genau so machen, wenn er auch bei der Filmbearbeitung noch reichlich stark jenen Stich ins Antiquierte hatte, der früher auch bei uns auf der Bühne als notwendig erachtet wurde, weil man meinte, die altmodische Tracht sei an sich eine komische Nuance. Auch Reinhold Schünzel hat in seiner Frauenrolle des Films „Himmel auf Erden" auf das Altmodische verzichtet. Er ist wirklich „Dame" und hat damit das alte Problem neuartig à la Werner Krauß gelöst.
Richard Eichberg hat das Motiv der komischen Verkleidung mit Geschicklichkeit für den Lustspielfilm „Der Fürst von Pappenheim" zu verwenden verstanden. Dieser Film geht in dem der Komik sehr nahe liegenden Milieu der Konfektion vor sich. Denn der Fürst von Pappenheim ist keine Durchlaucht, sondern der Konfektionär Egon Fürst vom Modehaus Pappenheim, der eine Prinzessin von Geblüt zum Mannequin macht, weil diese den richtigen Fürsten Egon nicht heiraten will. – Kurt Bois kann sein Talent zur Groteske erfolgreich verwerten und seine Begabung für die Parodie in der Verkleidung erweisen. Das „Große Abendkleid" mit dem tiefen Rückenausschnitt sitzt ihm ebenso gut wie seiner weiblichen Partnerin.

Menschen im Hintergrund

In den Kindertagen des Films war der Statist eine Zufallserscheinung. Straßenpassanten, Spaziergänger in Parks wurden freundlichst aufgefordert, sich vor dem Kurbelkasten zu bewegen, und halfen auch immer gern mit. Es machte jedem Menschen Spaß, sich auf dem laufenden Bilde verewigen zu lassen – und damals kam es auf ein paar Grimassen mehr oder weniger nicht an. Wer dann das Glück hatte, sich in einem Film wiederzusehen, war zwar sehr erfreut, aber nicht selten genau so erstaunt, eine wie merkwürdige Figur er eigentlich im Leben abgab. Bei allen Straßenszenen, die Skladanowsky und Meßter, die Wegbereiter der Kinematographie in Deutschland, aufnahmen, gab es nur ein paar Hauptdarsteller, deren Tageslohn nicht höher als das war, was man heute an Statisten zahlt, während das „Volk", die unbeschäftigten Zuschauer, immer aus freiwilligen Helfern bestand. In den ersten Ateliers hatte jeder Bühnenarbeiter noch die Verpflichtung, als Komparse einzuspringen. Und so war der Tapezierer nicht nur der Szenendekorateur, sondern auch der Briefträger, der dem Filmhelden den Scheck eines reichen Onkels über 100000 Mark brachte, oder auch der schlichte Mann aus dem Volke, von dem der Filmkomiker seine Ohrfeigen bekam. Und die Reinemachefrau war in der Regel die neugierige Zimmervermieterin oder wirklich die Reinemachefrau, die dem eleganten Liebhaber auf der Höhe des Filmhumors von 1900 das

Menschenmassen und Panik im Ghetto aus dem Film „Der Golem"

Spülwasser über die weißen Hosen zu gießen hatte. – Eines Tages war die Statisterie da und hatte ein Kaffeehaus in der südlichen Friedrichstraße Berlins belegt, im Filmviertel. In diesem Kaffeehaus ging es sehr lärmend zu, denn gleich mit der Eröffnung dieser wilden Komparsenbörse trat ein Überangebot von Statisten ein.
Die Filme begannen dann die Tausendmetergrenze zu verlassen und sich nicht nur räumlich, sondern auch szenisch auszudehnen. Man brauchte immer mehr Menschen, wollte – schon damals! – neue Gesichter sehen, und die Entwicklung des historischen Films brachte die Massenszene. An einem Frühjahrsabend 1919 erteilte Ernst Lubitsch seinen Hilfsregisseuren den Befehl, ihm zum nächsten Morgen 250 Komparsen nach Tempelhof zu bestellen. Die Friedrichstraße war entsetzt. Man gab dem Produktionsleiter der Ufa den gutgemeinten Rat, seinem „jungen Mann" auf die Finger zu klopfen und ihn nicht das Geld zum Fenster hinauswerfen zu lassen. Was tat ein Mensch mit 250 Komparsen? Zwei Jahre später ließ Lubitsch in „Anna Boleyn" bereits 2000 Komparsen aufmarschieren, und wer von diesem Zeitpunkt ab historische Filme drehte, suchte immer größere Menschenmassen vor die Linse zu bekommen.
Die größte Probe auf die Nerven des Filmregisseurs stellt eine Aufnahme mit Tausenden von Statisten – oder wie sie beim Film genannt werden: „Komparsen". Entweder können sich diese Durchschnittsmenschen nicht in die zu filmenden Szenen einfühlen, sind lethargisch, bleiben auch im Spiel Statisten und werden durchaus nicht Bischöfe, Barone, Grafen, Herzöge und Fürsten, oder aber sie verderben eine Aufnahme durch allerlei Dummheiten und Schnitzer. Deshalb muß der Regisseur den Komparsen stets eine eingehende und verständliche Übersicht über die Szene geben, in der sie mitwirken sollen, und danach den Auftritt noch durch zahllose Proben einstudieren. Und doch ist es Fritz Lang entgangen, daß in der Hunnenschlacht des Nibelungenfilms ein paar Recken des Etzel eine Armbanduhr trugen, so daß später diese Massenaufnahme noch einmal gedreht werden mußte.

Kunstvoll gruppierte Massenszene aus dem Film „Sappho", mit Pola Negri an der Spitze der Menschenpyramide

Der Backfisch

Mittelpunkt des Films war und ist immer noch die Frau. Und zwar zeigt der Film seine Heldinnen so, wie sie dem jeweils herrschenden Ideal des Kinopublikums entsprechen. Der Zuschauer will nicht auf der Leinwand den Menschen begegnen, die er ungeschminkt im täglichen Leben sieht, sondern er hat den romantischen und verständlichen Wunsch, die Gestalten zu bewundern, die seinem Geschmack ganz besonders nahe kommen. So war es immer interessant, an

Ossi Oswalda als Backfisch in dem Film „Ossis Tagebuch"

den Frauentypen, die während der kurzen Lebenszeit des Films die Leinwand beherrschten, die Wandlung des Geschmacks der Masse festzustellen und dabei zu prophezeien, wie wohl in den nächsten Jahren die Filmheldin gestaltet sei.
Aus der Zeit der verträumten Romantik stammt der Mädchentyp mit dem Madonnenscheitel und dem schwärmerischen Augenaufschlag: der Backfisch.
Noch in den Filmen aus der Frühzeit des Kinos, so um 1910 herum, wirkt für uns heute der damalige Backfisch in der Rubensschen Fülle der Körperformen geradezu lächerlich und gänzlich überlebt. Sanftmut, Bescheidenheit und Prüderie waren vor 25 Jahren Trumpf, und das erotische Moment trat ganz und gar in den Hintergrund. Das erklärt auch den großen Erfolg von Henny Porten in den Jahren 1910 bis zum Kriege in ihren bekannten Backfischrollen. Henny Porten wirkte auf das damalige Kinopublikum vollkommen unerotisch und daher sympathisch. Sie war der Typ des brotschneidenden Haustöchterchens.
Um diese Zeit verlangte die Frauenmode noch Hüften und Busen. Da kam um 1912 Asta Nielsen, verzichtete im Film „Engelein" als Backfisch auf alle Plastik des Körpers und kündigte damit die Abwandlung des damaligen Schönheitsbegriffes und den Typ der Nachkriegszeit an. Die Schlankheit war so auffallend, daß ein wohlmeinender Filmfachmann der Nielsen den Rat gab, sich während des Spiels für den Film „Engelein" Gummiwaden anzulegen. Wer aber Asta Nielsen als Engelein gesehen hat, wird nie vergessen, wie diese Frau von dreißig Jahren die ihr vorgeschriebene Backfischrolle zu einer erotischen „Naiven" karikiert und zusammengequirlt hat, die rassig und jungmädchenhaft zugleich wirkt. Leider hat sie zehn Jahre später in der „Schmetterlingsschlacht" immer noch den Backfisch gespielt und recht unwahrscheinlich gewirkt, nicht zuletzt auch schon deswegen, weil sie fast zu gleicher Zeit in „Absturz" (1923) eine gealterte Frau darstellte. Diese Rolle hat man ihr schon eher glauben können. Und doch ist dieser Backfisch der Asta Nielsen ebenso-

Asta Nielsen als Backfisch in „Engelein"

wenig wie der Backfisch der Henny Porten der Idealtyp der Nachkriegszeit geworden. Die Porten war zu mollig, die Nielsen wirkte wie ein mittelalterlicher Holzschnitt. Ossi Oswalda kam dem damaligen Backfischtyp vielleicht noch am nächsten.

Die Naive

Das Gretchen im „Faust" ist die herrlichste Naive, die wir in der deutschen Dichtung kennen. So mußte es den Filmmann reizen, die Gretchenhandlung in den Mittelpunkt eines Faustfilms zu stellen.
Für das Gretchen war eines Tages eine dankbare Filmrolle zu vergeben. Eine Unzahl von Jugendlich-Naiven stand zur Prüfung vor dem Kurbelkasten, aber keine gefiel. Man hat sehr lange Zeit nach einem deutschen Gretchen für den Film suchen müssen. Der Film ist nun einmal ein härterer Richter als das Theater. Das Scheinwerferlicht im Filmatelier zerreißt grausamer alle Illusionen als das Rampenlicht der Sprechbühne. In der Großaufnahme des Films sieht man die Frau, wie sie wirklich ist. Es hat in den hundert Jahren, seit Goethes Werk zum erstenmal über die Bühne ging, viele Tausende Theater-Gretchen gegeben, vollendete Künstlerinnen, und manch eine war bestimmt darunter, die dem Bühnenideal entsprach. Für den Film aber kamen sie alle nicht in Frage. Gewiß, es gab Frauen von unerhörter Meisterschaft der Kunst, es gab Filmsterne von Weltruf, es gab Frauen, deren Antlitz und Gestalt dem Goetheschen Gretchen glichen, aber eben diese „Beherrschung" der Materie war es, die ihre Tauglichkeit für diese Rolle zweifelhaft erscheinen ließ. Denn diese Rolle verlangt nicht Beherrschung, sondern Hingabe, Demut, Schmerz und verzücktes Wandeln an den Grenzen von Gut und Böse. Im Film mußte in Gretchen eine Idealfigur, eine Volksgestalt, kurzum ein Volksbegriff geschaffen werden. Gretchen mußte jung sein, schlank und fein, es mußte jenen Ausdruck zauberhafter Süße haben, der ihr Lieben und Leiden glaubhaft machen konnte.
Und so war man sich klar: eine „Künstlerin" konnte das Gretchen im Film nicht spielen. Da wurde Gretchen, allerdings recht unromantisch, „entdeckt", und zwar weder auf einer Sprechbühne noch auf grüner Heide: eines Tages klingelte höchst prosaisch ein Telephon, und ein Hilfsregisseur der Ufa bestellte die Statistin Camilla

Camilla Horn (das naive Gretchen) und Gösta Ekman (der junge Faust) in dem Film „Faust"

Horn ins Atelier, wo man eine Großaufnahme ihrer – Beine haben wollte. Die Hauptdarstellerin zu irgendeinem Film war erkrankt, und es fehlte nur noch eine Beinaufnahme. Der Regisseur dieses Films war Murnau. Er filmte aber nicht nur die Beine, sondern stellte die ganze Novize vor die Kamera. Alles atmete auf, als die ersten Bilder entwickelt waren: man hatte in der kleinen Komparsin das deutsche Film-Gretchen gefunden!

Das Girl

Der Film „Wege zu Kraft und Schönheit" hat uns wohl zum erstenmal den Mädchentyp mit „der schönen Linie" vor Augen geführt. Man stand unter dem erfreulichen Eindruck, daß bei unseren ernsten Sportmädels die Dreieinigkeit von Leib, Seele und Geist ein neues Menschentum schafft, Menschen voll Zielbewußtsein, voll Selbstzucht, voll Wille zum Ich. Wenn sie oft auch noch so jung sind, es stecken schon pflicht- und lebensbewußte Frauen in diesen Sportmädels.
Das kann man nun bei dem Girl nicht gerade behaupten. Das Girl kannte man bereits aus der Vorkriegsphase durch Gibson: das Girl nämlich als Venusideal der Antike, aber gesehen durch die amerikanische Hornbrille des überarbeiteten Bankiers aus der Wall Street. Man blieb in Amerika bei dem griechischen Vorbild nicht stehen. Wir lesen täglich von den Schönheitswettbewerben in den amerikanischen Bädern, in Neuyork, Franzisko

Dina Gralla in dem Film „Das Girl von der Revue"

und Hollywood. Man sucht in Amerika täglich und überall die Übervenus. Und mit diesem ewigen Suchen, mit dieser Überästhetik, ist der vollendete Mädchentyp des amerikanischen Schönheitsideals entdeckt worden: das Mädchen zwischen 17 und 19 Jahren, süß, schön, schlank, groß, sportlich, frisch, blond, zärtlich, elegant – mit keinem Anklang an das frauliche oder Mütterliche, vielmehr stark betont jünglingshaft, und vor allen Dingen ohne erotische Komponente, ohne Sexusbetonung.
Das ist die von amerikanischer Kallisthenie und englischem Puritanismus diktierte Ästhetik, nach der in amerikanischen Bädern und Sportklubs der weibliche internationale Idealfilmstar geformt worden ist. Solche stereotype Modelle für den Film gibt es in Amerika rudelweise. Das bezeichnet man wohl am treffendsten mit „Rekordschönheit" des amerikanischen Volkes.
Der im Grunde nationale amerikanische Girltyp wurde sehr bald international. In allen Ländern ging man auf die Suche nach Girltypen für den Film. Wenn auch Eva May, Ossi Oswalda, Mady Christians unserer deutschen Mentalität mehr liegen als das Ideal des Onkel Sam, so mußten wir doch auf Entdeckungsreisen gehen, weil unsere Filme auch in Amerika das Dunkel des Kinos erblicken sollten. Viele brauchbare Girltypen haben wir dabei aber nicht gefunden, weil wir in einem Kunstwerk mit einer „Badeschönheit" nichts anfangen können.

Das süße Mädel

Das „süßeste" und schönste Mädel der Stummfilmzeit war unbestritten Lilian Harvey.
„Ich weiß eigentlich selbst nicht, wie ich meine angebliche Schönheit erhalte. Ich weiß nur, daß ich sehr natürlich und einfach lebe, viel Sport treibe und namentlich viel tanze. Jede freie Minute des Tages nutze ich aus, um Tanzübungen zu machen, denn ich bin ja auch eigentlich Tänzerin gewesen, bis ich zum Film kam, und dem verdanke ich meine künstlerische Elastizität, die mich innerlich froh macht, und ohne das innere Gefühl des Frohsinns kann man, glaube ich, nicht schön sein und nicht schön bleiben." Das war immer die Antwort von Lilian Harvey auf die Frage der Neugierigen: „Wie bleiben Sie jung und schön?"

* * *

Seltsam – wer es nicht weiß, nimmt ohne weiteres an, daß die weizenblonde Anny Ondra ihr irdisches Dasein unbedingt in Österreichs vielbesungener Hauptstadt begonnen haben müsse, daß sie Wiener Vollblut sei, ein echtes „Wiener Mädel". Anny Ondras Wiege hat in Polen geschaukelt, und zwar in der Stadt Tarnow, wo sie als Tochter eines k. u. k. österreichischen (daher also das Wiener Herz) aktiven Offiziers geboren wurde. In Pola hat sie für einige Zeit – wohl oder übel – die Klosterschule besucht; danach sind ihre Eltern mit ihr nach Prag übergesiedelt. Hier soll sich an einem übrigens ziemlich verregneten Tage ganz elementar, ganz stark Annys Theaterleidenschaft gemeldet haben. Da gab's kein Halten mehr: der vierzehnjährige schlanke, anmutige und nicht wenig draufgängerische Backfisch begann Theater zu spielen. Von der Bühne zum Film ist nur noch ein Schritt. So stand Anny Ondra im Jahre 1920 mit großen, erstaunten Kinderaugen zum ersten Male vor einem sogenannten Kurbelkasten. Ihre ersten Filmsporen hat sie sich also in Prag verdient. Aber international wurde ihr Name erst, als man sie nach Berlin holte.
Ondra-Filme wie „Der erste Kuß", „Saxophon-Susi" und „Evas Töchter" (1928), „Sündig und süß", „Das Mädel mit der Peitsche" (1929) und „Die Kaviarprinzessin" (1930), um nur die bekanntesten zu nennen, sind heute noch jedem in guter Erinnerung.

Anny Ondra

Lilian Harvey in „Adieu Mascotte"

Jenny Jugo in „Die Schmugglerbraut von Mallorca"

Die Frauliche

Es ist so gekommen, wie es manche vorausgeahnt haben: der allzu schnell populär gewordenen internationalen Erscheinung des Girls ist eine sehr kultivierte Dame, die Frau von Format, gefolgt. Aus der langweilig gewordenen Maske des Girls drängte sich immer stärker das Gesicht und der eigene Ausdruck des individuellen Menschen hervor: die persönliche Note!
Friseure und Schneider aller Länder gingen in der Mitte der zwanziger Jahre ans Werk: das Haar war kein stren-

Die frauenhafte Carola Toelle in „Die Schuld des Grafen Weronsky"

ger Herrenschnitt mehr, sondern wellig und länger geworden, und die Gewänder wurden wieder faltenreich und dekorativ. Die Mode des Girltums hatte einfach zuwenig Möglichkeiten an Variationen gehabt, und für Übertreibungen und Extravaganzen hat die erwartete erotische Aufmerksamkeit des Mannes keine genügende Ausdauer gezeigt. Wir erlebten schon in der Stummfilmzeit die Auferstehung des fraulichen Typs, wie ihn etwa Olga Tschechowa und Gerda Maurus darstellen. Diese beiden Frauen sind keine nivellierten Idealtypen mehr, sie „tragen ihr eigenes Gesicht".
Als die Kinodramatik etwa um 1910–12 sich in ihren ersten Anfängen umhertastete, griffen die Filmdichter allzu gern zu den rührseligen Liebesgeschichten der Heimburg, der Marlitt und der Courths-Mahler. Im Mittelpunkt aller dieser Romane stand die unglückliche Frau in zerrüttetem Elternhaus oder zerrütteter Ehe und mußte sich schwer durch das Leben kämpfen, selten mit glücklichem, meistens mit tragischem Ausgang. Das war in der damaligen Zeit so recht der Filmstoff für die Filmautoren, so recht der Kinostoff für die Kinobesucher. Das war die Blütezeit des fraulichen Typs im Film.
Alle Anforderungen, die Dichter und Publikum an solche Frauengestalten stellten, konnten in der damaligen Zeit drei Frauen besonders gut erfüllen: Henny Porten, Mia May und Carola Toelle.
Wie man sich zur Porten auch stellen mag, für die breite Masse geht von der Porten der Zauber des echt fraulichen aus. Der Erfolg ist ihr deswegen auch bis in die Tonfilmzeit hinein treu geblieben, weil die Zeit, die wechselnde Lebensanschauung, die Mode nichts an ihrem Bilde ändern konnten. Deutsche Sentimentalität ist der Grundzug ihres Wesens einst und noch heute. In Henny Porten stand mehr als zwanzig Jahre auf der Leinwand das Symbol der deutschen Frau, und zwar die deutsche Frau in höchster Konzentration: lieb, gut, tüchtig, mütterlich, treu, tapfer, schelmisch, klug – alle guten Eigenschaften der deutschen Frau leuchten aus ihr. Nicht alle auf einmal, aber stets die, deren gerade der Augenblick bedarf.

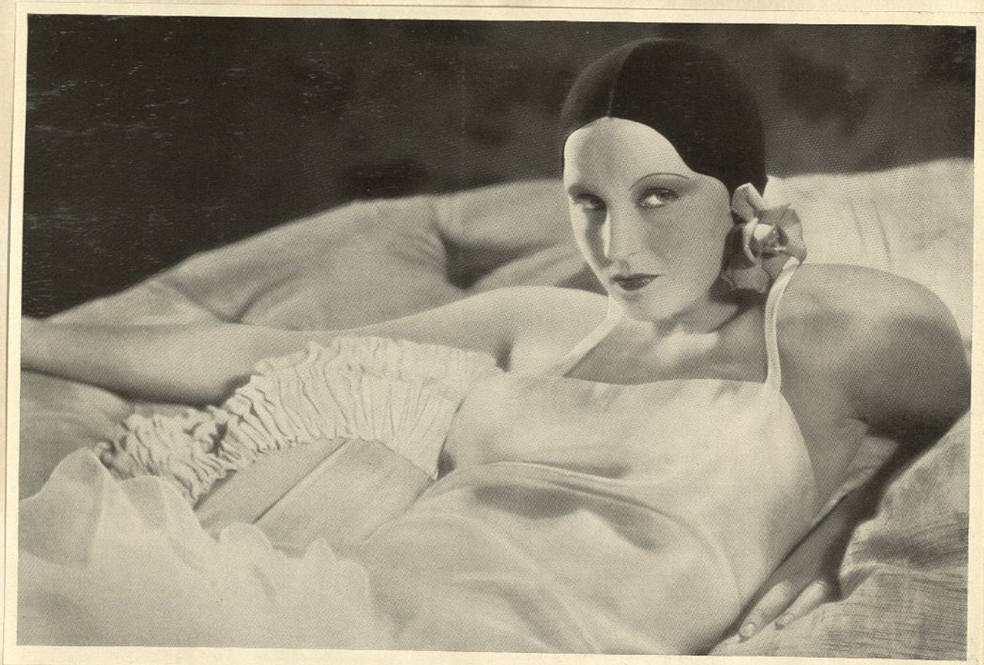
Die mondäne Frau

Eine Zeitlang war die Körperkultur Trumpf und mit ihr der nackte Körper des Menschen. Bald aber ist der Kampf zwischen Körper und Kleid zugunsten des Kleides entschieden worden. Die Mode wurde wieder entscheidend. Die Schneider aller Welt haben nicht eher geruht. Das Weib will nicht mehr durch sein leuchtendes Fleisch, sondern durch die Anmut der Kleidung wirken. Und wenn es um die Erotik geht, soll nicht mehr der Körper allein Element der Verführung sein, sondern mindestens als kameradschaftlicher Kampfgenosse die Eleganz des modernen Kleides, das die Körperformen und die Körperschönheit raffiniert betont. Das Kleid soll das Spiel der erotischen Phantasie der Männerwelt begünstigen. So meint die mondäne Frau.
Das ist der Grund, warum die Männer die mondäne Frau so gern im Film sehen, warum sie so gern im Film die erotischen Wirkungen beobachten, die von dem schönen Rücken, dem mit Spitzen eingerahmten Dekolleté, den formvollendeten seidenbestrumpften Beinen einer mondänen Frau ausgehen.
Diese Chancen hat sich die Kinoschauspielerin natürlich nicht entgehen lassen. Sie ist zur Schöpferin und Trägerin der Mode geworden, sie schafft viele Neuheiten oder inspiriert sie wenigstens. Und sie muß guten Geschmack haben, denn sie will ja nicht nur einem gefallen, sondern allen, nicht einen in ihren Bann ziehen, sondern alle.
Die mondäne Frau im Film liegt in ihrer filmischen Entwicklung zwischen der fern Andra, deren nackter Rücken ihrer mondänen Note einst zu großem Erfolg verhalf, und Lil Dagover, die viele Jahre im mondänen Film tonangebend war.
Lil Dagover ist wohl die apartste Mondäne des deutschen Films mit einem ganz persönlichen, unbestimmbaren Etwas. Dieses „Etwas" hat sich am klarsten kristallisiert in der „Ungarischen Rhapsodie", und zwar in der Szene, wo Lil Dagover als Generalsgattin mit dem jungen ungarischen Leutnant Willy Fritsch flirtet.
Ist Henny Porten der Typ des deutschen Frauenideals, das wir klassisch-romantisch nennen könnten, so liegt Lil Dagovers Typ ganz im Modernen: sie ist die reife, intelligente, mondäne Frau: das deutsche Frauenideal von 1919–1929!

Die mondäne Lil Dagover in „Ungarische Rhapsodie"

Der Vamp

Asta Nielsen hat man diabolisch, Pola Negri einen Dämon, Greta Garbo eine Sirene, Brigitte Helm einen Vamp genannt. Eine Frau kann verführerisch sein, leidenschaftlich, heftig oder temperamentvoll, sie muß darum aber noch nicht dämonisch, nicht ein Vamp sein.
Vamp ist eine Abkürzung von Vampir! Vamp ist der Typ des verführerischen Weibes, das seit Wedekinds „Erdgeist" eine zeitgenössische Erscheinungsform geworden ist und als Lulucharakter eine spezielle Gattung des Weibes darstellt. Klarer vielleicht noch geprägt in Hanns Heinz Ewers' „Alraune".
Nicht immer etwa ein Zigeunerwesen mit wildem schwarzem Haar, mit glühenden Augen und schlangenartigen Bewegungen. Auch in einer blonden, blauäugigen Frau kann der Vampir hausen.
Der Vamp muß nur Augen haben, die rätselhaft und lockend, befehlend und zwingend sind. Zum Vamp gehört die erotische Ausstrahlung, die man nicht lernen kann, sondern die angeboren ist und der der Mann rettungslos verfällt, an der er meistens zugrunde geht. Die Frau, die nur „Sex-Appeal" hat, verfügt natürlich auch über solche erotische Ausstrahlung, ohne aber die Macht zu kennen, die ihr daraus dem Manne gegenüber erwächst. Eine gesunde reizvolle Frau verführt den Mann, um selbst zu lieben und um in dieser Liebe selbst und mit dem anderen glücklich zu sein. Hier winkt also ein schönes Ziel. Der Vamp dagegen ist sich des Unheils seiner Macht bewußt, kennt seine Kraft und Stärke und setzt sie grausam, herzlos, rücksichtslos und zielbewußt als Mittel zum Zweck ein.
Der stumme Film hat diesen Typ besonders kultiviert, denn in ihm kondensiert sich das Erotische und tritt so unzweideutig in Erscheinung, wirkt bildmäßig so stark, daß dem Film seine Effekte sicher sind. Bei der Stummheit des Films konnte das verführerische Wort doch nur durch die Körpersprache wiedergegeben werden.
Den Vamp des stummen Films hat Fritz Lang geschaffen: Brigitte Helm! Brigitte Helm läßt alle Leidenschaften ausschließlich aus der Grazie ihres Bajaderenkörpers sprechen. Das gibt einen deutlichen Trennungsstrich zwischen ihrer eigenartigen erotischen Ausstrahlung und der Erotik etwa einer Asta Nielsen oder Pola Negri. Unwillkürlich sucht man beim Betrachten einer neuen Künstlerin nach Ähnlichkeiten mit anderen. Brigitte Helm erinnert uns an niemand. Sie ist ein Vamptyp für sich.
Brigitte Helm ist seit „Metropolis" und „Alraune" der Typus der schönen Verführerin. Diesen Charakter hat ihr Fritz Lang durch ihre Metropolisfigur aufgezwungen, sie selbst wird diesen Charakter nicht mehr recht los, und auch das Publikum kann den großen Eindruck der verführerischen Maria in „Metropolis" nicht vergessen.



Die Verführerin (Brigitte Helm) in „Alraune"

Brigitte Helm, der Vamp des deutschen Films, in „Metropolis“

Lilian Harvey möchte auch gern einmal „Vamp“ sein. Aus dem Film „Vater werden ist nicht schwer“

Seine Majestät – das Kind

Kinder als Darsteller sind auf der Sprechbühne nie recht zur Geltung gekommen. Das Stimmchen ist zu dünn, zu zart, zerflattert zu leicht im großen Zuschauerraum. Daneben gehen die mimischen Feinheiten bei der weiten Entfernung des Beschauers von der Bühne gänzlich verloren, und es bleibt nur die Pose übrig.

Anders im Film. Ein Kind auf der Leinwand nimmt darstellerisch immer die Herzen des Kinopublikums gefangen. Hier kann der kleine Künstler seine Mimik und Gesten zeigen zur Freude aller, wenn er im Spiel kindlich und natürlich bleibt und außerdem der richtige Kinderregisseur am Werke war. Der Regisseur, der mit Kindern arbeitet, muß sich unbedingt in die Seele

Der Filmlausbub Gerhard Ritterband in „Der Tanzstudent“

und das Wesen eines Kindes einfühlen können. – Als im Dezember 1919 der Lubitsch-Film „Die Puppe“ in Berlin seine Premiere erlebte, holte sich in einer Nebenrolle ein lebensechter Lausbubenlehrling, halb Wilhelm Busch, halb Hans Thoma, wiederholten Soloapplaus: Gerhard Ritterband.

Richard Oswald hat wohl zum erstenmal in Deutschland ein Kind in den Mittelpunkt des Films gestellt, als er sich Dickens' „Oliver Twist“ als Sujet für seinen Film „Die Geheimnisse von London“ (1920) auswählte: die Tragödie eines Kindes!

Jackie Coogans erster Film lief im Jahre 1923 in Deutschland an. Im gleichen Jahre fiel ein Kind in dem deutschen Film „Das brennende Geheimnis“ wegen seiner unglaublichen Schauspielbegabung auf: Peter Eysoldt, der Sohn von Gertrud Eysoldt.

Kinder im Film sind das Entzücken jedes Kinobesuchers, vor allem der Damenwelt. In Amerika, das für alles Kinowirksame die feinste Nase hat, gibt es ganze Lustspielserien, in denen nur Kinder auftreten. Sie bilden eine regelrechte Truppe. Und Jackie Coogan hat bewiesen, daß man auch auf ein Kind als Hauptdarsteller große Spielfilme aufbauen kann. Ich finde, daß der seltsame Reiz, den ein Kind im Film auf uns ausübt, besonders darin zu suchen ist, daß ein Kind nicht spielt, sondern lebt. Wir kennen wohl die Psychologie des Kindes aus Büchern und haben seine Sprache belauschen gelernt, keiner aber von uns kennt die Physiognomie des Kindes, seine Mienen und Gebärden, die uns geheimnisvoll sind und uns gewissermaßen als Naturerscheinung immer wieder entzücken. – Am schwierigsten ist natürlich, tragische Stimmungen aus den Kindern herauszuholen. Vor allem, weil man sie seelisch nicht zu stark erschüttern darf. In seiner Kindertragödie „Die Unehelichen“, in der alle tragenden Rollen nur von Kindern gespielt werden, hat Lamprecht deshalb mit feinem, psychologischem Takt die kleinen Schmerzen der Kinderseele um eine zerbrochene Puppe oder ein verbotenes Spiel zur Erfassung des erschütterndsten Leides seiner Rollen zu benutzen verstanden.

Lamprecht ist sogar so weit gegangen, daß er den kleinen Schauspielern in dem Film „Die Unehelichen“ ihre eigenen Leistungen nicht gezeigt hat, d. h. die kleinen Künstler haben ihren Film nicht sehen dürfen. Lamprecht wollte ihnen dadurch ihre natürliche Unbefangenheit erhalten. Hätten die Kinder Gelegenheit, ihre Leistung im Film zu sehen, würden sie wahrscheinlich den Begriff „Wirkung“ kennenlernen. Sie würden wissen, beim Schreck müßten sie zittern, bei Angst müßten sie scheu zu Boden blicken und, ihnen selbst unbewußt, würden sie beim nächsten Mal spielen und nicht mehr kleine Menschlein sein, die ein Objektiv belauscht und von dem sie nicht einmal wissen, wozu es da ist. Zwei kleine Schauspieler aus dem Film „Die Unehelichen“ schrieben am Tage der Berliner Premiere dieses Films an Lamprecht eine Postkarte mit folgenden witzigen Versen:

Zwei Knaben lechten sich die Pfoten
Nach einem Filme, der verboten.
Der eine weint: „Ick derf nich rin,
Un spiele dabei selber drin!“

Werner Krauß und das „Heinerle“ in dem Film „Der fidele Bauer“

für den Film „Der Piccolo vom goldenen Löwen" (1928) hat Carl Boese den kleinen Gustl Stark-Gstettenbaur entdeckt, ein reizend spielendes Kerlchen, das auch in der „Frau im Mond" mitwirkte und erst in der Tonfilmzeit zur vollsten Entwicklung kam.
In dem Film „Der Kampf der Tertia" (1929) spielen herrliche Jungen mit. Ein frischer Film, der nur unter Jugendlichen spielt und keinerlei erotische Probleme bringt, ein Film, wie ihn Amerika schon lange kennt und schätzt.
Es handelt sich um die Tertianer eines ländlichen Pädagogiums, die gegen die Bewohner einer Kleinstadt kämpfen, als diese den Katzen des Ortes den Krieg erklären (Regie Max Mack).

Mutter und Großmutter im Film

Die Jugend, so selbstbewußt sie ist, flieht gern mit ihren Sorgen zur lieben Mutter oder Großmutter, besonders dann, wenn das so selbständige Köpfchen nicht mehr weiter weiß, und hofft, daß die gute alte, erfahrene Frau den Schicksalswagen, der einigermaßen verfahren ist, schon wieder auf die richtige Bahn bringen wird. Ein paar Bilder und Worte zu Ehren der Mütter und Großmütter im stummen Film:

Sophie Pagay und Aud Egede Nissen in „Die sieben Töchter der Frau Gyurkowics"

Merkwürdig früh wurde der Film auf Frieda Richard aufmerksam. Sie selbst gibt an, bereits im Jahre 1909 zum Film gegangen zu sein, zu Oskar Meßter. So hat Frieda Richard im Laufe der letzten 25 Jahre, die sie filmte, mit allen Stars gespielt, die auf der deutschen Leinwand zu Ruhm kamen. Trotzdem ist Frieda Richard immer dieselbe schlichte Erscheinung geblieben. Nichts liegt ihr ferner als sogenannte Künstlerallüren. Sie will zuerst eine gute Hausfrau sein und beweisen, daß sich Künstlertum nicht nur durch geniale Unordnung, sondern auch in Verbindung mit wirtschaftlichem Talent beweisen läßt.

* * *

Frieda Richard und Lotte Neumann in „Der Weg der Grete Lessen"

Vor fünfzig Jahren begannen die „Meininger" mit ihrer Reform des erstarrten Theaters, bis diese eines Tages selber abgelöst wurde vom Naturalismus Brahms', dessen Stil Reinhardt stürzte, den wiederum der Expressionismus und die Kreislerbühne überholte. Adele Sandrock ist unerschütterlich durch alle diese Stile gegangen. Sie, die gebürtige Holländerin, hatte in ihrer Jugend eine vorzügliche dramatische Schulung genossen, nahm aber früh gewisse Nuancen des Hoftheaterstils an. Dieser Stil des Wiener Burgtheaters, dem sie lange Zeit angehörte, erwies sich im Laufe der Zeit als überaltert. Adele, die nicht von ihm frei kam, stand isoliert inmitten schauspielerischen

Nachwuchses, der mit dem Naturalismus Brahms' erzogen worden war. Anschluß an die Zeit fand Adele erst wieder, als sie dazu überging, den hochgestimmten Hoftheaterton entschlossen zu parodieren. Deshalb kennt die heutige Generation Adele Sandrock auch nur als Parodistin, die im Lustspiel „komische Alte" heißt. Der Schritt, ihre vornehme Art der Darstellung durch allerlei Übertreibungen zu parodieren und dadurch immer nur komisch zu wirken, mag ihr schwer genug gefallen sein. Sie ist auch die einzige, die im Atelier vom Regisseur und den Kollegen nicht mit dem Vornamen und dem kollegialen „Du", sondern mit „Gnädige Frau" angeredet wird. Im Filmatelier und in zahlreichen Anekdoten ist sie die Heroine und Heldin geblieben.

Adele Sandrock vor zehn Jahren mit Carola Toelle in dem Film „Die Schuld des Grafen Weronsky"

Der Tod des stummen Films

Dem amerikanischen Filmkapital sind in den Jahren 1925–29 aus dem Binnen- und Auslandsmarkt jährlich über eine Milliarde Goldmark zugeflossen. Diese, an europäischen Verhältnissen gemessen, ungeheuren Mittel haben nicht etwa nur der Investierung im eigenen Lande gedient, sondern auch der Eroberung des europäischen Marktes. Die Amerikaner sind in London und Paris in den Theaterbesitz eingedrungen, sie haben dort und in Berlin sich eigene Vertriebsanstalten geschaffen, sie haben sogar überall und besonders stark in Deutschland produziert. Es ging lange Zeit ums Ganze.
Dieser zähe, heftige Kampf gegen Amerika konnte nur mit künstlerisch hochwertigen deutschen Filmen und vor allen Dingen mit ehrbaren Großkaufleuten in der Filmindustrie siegreich zu Ende geführt werden. In der deutschen Filmindustrie dominierten aber in den Jahren des Stummfilms die fremdrassigen, unseriösen Elemente oder ausländischen Außenseiter. Konkurse über Konkurse waren an der Tagesordnung, so daß schließlich die Großbanken und das Großkapital sich immer mehr vom Film zurückzogen. Hinzu kam, daß der Staat seine wichtige Aufgabe völlig vernachlässigte, gerade den Film und seine bedrängte Industrie zu stützen oder zu säubern. War der Film doch nicht nur ein hochwertiges nationales Propagandamittel, sondern auch als Exportartikel mehr als wichtig. Der Film arbeitet ohne Rohstoffverlust und ohne Rohstoffeinfuhr und bringt bei richtiger Organisation Valuten ins Land, die einen ganz erheblichen Prozentsatz der gesamten deutschen Valuteneinfuhr darstellen.

Margarete Kupfer in „Zuflucht"

Und den Filmdichtern gingen dazu auch noch allmählich die Ideen und Stoffe aus. Nach dem Kriege fanden die Sittenfilme ein aufnahmebereites Publikum, weil eine Welle von Erotik durch die Welt ging. Die „Madame

Dubarry" erschien in einer Zeit, da die Revolution noch aktuell war, „Fridericus Rex" und „Nibelungen" setzten ein, als die nationale Bewegung an Boden gewonnen hatte, und die „Militärfilme" wandten sich in der Zeit höchster politischer Spannung an das Publikum. Nur die Filmdramatik sah nicht die Zeichen der Zeit. Was uns die Filmdramatik in der Nachkriegszeit beschert hat, gehörte zum größten Teil einer vergessenen Zeit an. Wo blieben, von seltenen Ausnahmen abgesehen, im Film das Tempo und die Moral der Nachkriegszeit. Ein alter Fehler der Kinodramatik: sie hat stets nur gezeigt, wie Geld ausgegeben, selten aber, wie es ehrlich verdient wurde. Das aber gerade interessierte nach dem langen Weltkriege und zur Zeit der beginnenden Arbeitslosigkeit jeden Nachkriegsmenschen! Man hat sich damit ausgeredet, daß wir wohl eine Unmoral, aber kein neues Ethos hätten, das Filmstoffe hätte hergeben können. Die Probleme der Nachkriegszeit stehen denen von früher in ihrer dramatischen Auswirkung nicht nach, übertreffen sie teilweise sogar, weil die Gegensätze sich in kämpferischen Zeiten wie damals ganz besonders schärfen. Das Dritte Reich hat ein paar Jahre später gezeigt, was man auf diesem Gebiete fordern und machen kann. Die vorübergehende Rettung aus diesem Dilemma kam nicht vom Filmdichter, sondern seltsamerweise vom Filmingenieur. Der Tonfilm wurde erfunden und stellte für ein paar Jahre Wegweiser ins Neuland des Films auf. Der neue Weg führte aber immer noch nicht zum Ziel, das nun einmal ohne Ideale, Glauben und Willen nicht zu erreichen ist. Erst das Dritte Reich hat nach einer imponierenden Säuberungsaktion der deutschen Filmindustrie und Filmkunst die endgültigen Richtlinien für den Film, seine Herstellung und Auswertung, aufgestellt und damit auch seine Zukunft gesichert.

Aus dem Film „Durchlaucht Radieschen"
mit Werner Fuetterer und Hans Junkermann

Aus dem Film „Selige Exzellenz"

Inhalt

Seite

I. Von der Geburt und den Kinderjahren des Films

Zauberei und Spielerei 5
Oskar Meßter 9
Aus den Kinderjahren des Films 11
Die Kinoreform 13
Asta Nielsen 15
Der erste Vorstoß zur Filmkunst 17

II. Der Weltkrieg und der Film

feldgrauer Filmkitsch 18
Henny Porten 19
Die nordische Invasion 21
Filmdrama, Star- und Serienfilm 23
Pola Negri 31
Der Filmkauk im Film 32
Auf dem Wege zum Lustspiel 35
Detektive auf der Leinwand 38

III. Die Nachkriegsarbeit am Film

Aufklärungsfilme 40
Der Monumentalfilm 42
Neue Wege zur Filmkunst 45
Abenteurerfilme 47
Der historische Film 51
Der religiöse Film 54
Der nationale Film 55
Der Zeitfilm 58
Der Kostümfilm 60
Märchenfilme 63
Die Ballade im Film 64
Nibelungen und Helena 67
Klassische Literatur im Film 67
Das moderne Drama 71
Das Kammerspiel im Film 73
Der Roman im Film 75
Romantik im Film 77
Der Gesellschaftsfilm 77
Opern auf der Leinwand 80
Der Operettenfilm 82

Seite

Das Lustspiel als Kunstform 84
Die Filmgroteske 86
Der Filmschwank 87
Der Kriminalfilm 87
Sensationen im Film 89
Bergfilme 91
Wege zu Kraft und Schönheit 92
Spuk im Film 94
Die Psyche im Film 95
Phantasien und Utopien 96
Das Glashaus 98
Dichter, Dramaturg und Filmmanuskript 99
Filmregie 100
Die Wirklichkeit als Kulisse 102
Die Architektur des Films 104
Stilisierung der Natur im Atelier 105
Modellbauten 106
Der expressionistische Film 107
Der Expeditionsfilm 108
Malerei mit Licht 109
Der Kameramann 110
Die entfesselte Kamera 111
Visionen und Geister im Film 113
Doppelgänger im Film 115
Die Großaufnahme 116
Mit Kitt und Schminke 117
Mut zur Häßlichkeit 118
Die Frau in Hosen 120
Der Mann in Frauenkleidern 121
Menschen im Hintergrund 122
Der Backfisch 123
Die Naive 124
Das Girl 125
Das süße Mädel 126
Die Frauliche 127
Die mondäne Frau 128
Der Vamp 129
Seine Majestät – das Kind 130
Mutter und Großmutter im Film 132
Der Tod des stummen Films 133

Benutzte Quellen

Auf folgendes benutzte Material habe ich noch mit Dankbarkeit zu verweisen: für die Zeit vor dem Weltkrieg habe ich zurückgegriffen auf die längst eingegangenen Zeitschriften „Film und Lichtbild", Stuttgart und „Bild und Film", München-Gladbach. In der kritischen Betrachtung der stummen Filme aus der Zeit von 1918–1929 habe ich mich oft engstens angelehnt an die Filmbesprechungen der beiden ältesten Filmfachblätter „Kinematograph" (Verlag Scherl, Berlin) und „Licht-Bild-Bühne" (Lichtbildbühnenverlag, Berlin), nicht zuletzt an die vom Verlag Scherl herausgegebene Publikumszeitschrift „Filmwelt". Meinen allgemeinen Betrachtungen über Ethik, Ästhetik, Soziologie, Technik, Dramaturgie und Schauspielkunst beim Film liegt vornehmlich der Inhalt meiner früheren Vorlesungen an der Humboldt-Hochschule und Vorträge in der Berliner „Urania" zugrunde sowie folgender Fachbücher, die ich jedem Leser dieses Werkes empfehlen kann, der über meine Ausführungen hinaus noch tiefer und gründlicher in die Materie vom Werden stummer deutscher Filmkunst eindringen will:

Ethik, Ästhetik, Geschichte und Wissenschaft

Altenloh, Emilie
Zur Soziologie des Kinos. Jena 1914.

Bloem, Walter, d. J.
Seele des Lichtspiels (Ein Bekenntnis zum Film). Zürich 1922.

Buchner, Hans
Im Banne des Films. München 1927.

Gregor, Joseph
Das Zeitalter des Films. Wien-Leipzig 1932.

Harms, Rudolf
Philosophie des Films. Leipzig 1926.

Kalbus, Dr. Oskar
Der deutsche Film in der Wissenschaft und im Unterricht. Berlin 1922.
Film, Sport und Körperkultur (Sport und Sonne, 1927, Heft 1).
Das Übersinnliche im Film. (Bildwart 1927, Heft 12).
Expressionismus und Film (Sonderheft der Zeitschrift „Erwachen": Zukunft des Films, 1928).
Der Steinachfilm (Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924).
Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung (Kulturfilmbuch).
Von der Moritat zum „Gesamtkunstwerk" des Tonfilms (Sonderheft „Die Woche", 1931, Heft 27).

Kurtz, Rudolf
Expressionismus und Film. Berlin 1926.

Lange, Prof. Konrad
Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920.

Liesegang, Ed.
Das lebende Lichtbild (Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen). Düsseldorf 1910.

Mendel, Dr. Gg. V.
Ins Zauberreich des Films. Berlin 1930.

Pabst, Rudolf
Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Berlin 1925.

Pfeiffer, Heinrich
Das deutsche Lichtbild-Buch. Berlin.

Prels, Dr. Max
Kino. Leipzig 1926.

Richter, Hans
Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen. Berlin 1929.

Stindt, Georg Otto
Das Lichtspiel als Kunstform. Bremerhaven 1924.

Wesse, Kurt
Großmacht Film. Berlin 1928.

Technik

Gad, Urban
Der Film. Seine Mittel – seine Ziele. Berlin 1921.

Lehmann, Dr. H.
Die Kinematographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen. Leipzig 1919. 2. Auflage bearbeitet von Dr. W. Mertè.

Liesegang, Dr. Paul Eduard
Die Projektionskunst. Düsseldorf 1909, 12. Aufl. (Mit 156 Abb.)

Liesegang, F. Paul
Handbuch der praktischen Kinematographie. Düsseldorf 1919, 6. Auflage.
Wissenschaftliche Kinematographie. Düsseldorf 1920. (146 Abbildungen.)

Lipp, Herm., und F. Felix
Führer durch das Wesen der Kinematographie. Berlin 1921.

Nießen, Carl
Der Film eine unabhängige deutsche Erfindung. Emsdetten 1934.

Seeber, Guido
Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Berlin 1927.

Seeber, Guido, und Mendel, Gg. V.
Der praktische Kameramann. Berlin 1927.

Traub, Dr. Hans
Als man anfing zu filmen. München 1934.

Dramaturgie und Schauspielkunst

a) Dramaturgie:

Dupont, Ewald André, und Podehl
Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet. Berlin 1925, 2. Auflage.

Ott, Richard
Das Film-Manuskript. Sein Wesen, sein Aufbau, seine Erfordernisse. Berlin 1926.

Pordes, Dr. Victor E.
Das Lichtspiel (Wesen, Dramaturgie, Regie). Wien 1919.

b) Schauspielkunst:

Diehl, Oskar
Mimik im Film. München 1922.

Lydor, Waldemar, und Nack, E. W.
Wege zu Film und Ruhm. Minden 1928.

Mack, Max
Wie komme ich zum Film? Berlin 1919, 3. Auflage.

Otten, Max
Der Weg zum Film. Der Filmschauspieler. Berlin 1918.

c) Biographien:

Diaz, P.
Asta Nielsen. Eine autorisierte Biographie unserer bekannten Künstlerin. Berlin 1921.

Film-Kurier
Das große Bilderbuch des Films. Berlin 1922.
Das große Bilderbuch des Films. Berlin 1925.

Holberg, Dr. Gustaf
Henny Porten. Berlin 1920.

Lichtbildbühne
30 Jahre Film (Luxusnummer 1924). Berlin 1924.

Lohmeyer, Walter Gottfried
Das Otto-Gebühr-Buch. Berlin 1927.

Mungenast, E. M.
Asta Nielsen. Stuttgart 1928.

Porten, Henny
Vom Kientopp zum Tonfilm. Dresden 1932.

Jasmatzi Ramses
Der Weltkrieg (1915)
Italien, Dardanellen, Orient
Nr. 56
Abgestürztes italienisches Aut
Die italienische Hauptoffensive richtet
sich gegen die Isonzofront. Die Angriff
bei Görz brachten aber dem Feinde ke
nen nennenswerten Erfolg. Ebenso ge
lang es den Österreichern, die Tirole
und Kärntner Alpenfront zu behaupten
Die Angriffe lösten sich hier in einzeln
Kämpfe auf, bei denen auch die Ge
fahren des Hochgebirges viele Opfe
forderten.
Foto: Scherl
Sammelalbum (RM. 1.—) nur noch bei
Tabakwarenhandel erhältlich
Bildertausch nur durch Cigaretten-Bilder
dienst Dresden-A. 1